


8
5
71
ZIONALE
RENZE

MANUEL

PRATIQUE ET RAISONNÉ

DE

L'AMATEUR

DE

TABLEAUX

INDIQUANT TOUT CE QUI SE RAPPORTE A L'ÉTUDE TANT ARTISTIQUE
QUE COMMERCIALE DES TABLEAUX
ET CONTENANT DES APPRÉCIATIONS SUR PLUS DE

1,200 ARTISTES

PAR

Le Dr LACHAISE

Chevalier de la Légion d'honneur, Collaborateur depuis
sa fondation au *Moniteur des Arts*, etc., etc.

PARIS

A LA LIBRAIRIE CENTRALE

24, Boulevard des Italiens, 24

Et au *Moniteur des Arts*, rue Saint-Georges, 43

1866

MANUEL

PRATIQUE ET RAISONNÉ

DE

L'AMATEUR

DE

TABLEAUX

PARIS. — IMPRIMERIE KUGELMANN.

MANUEL
PRATIQUE ET RAISONNÉ
DE
L'AMATEUR
DE
TABLEAUX

INDIQUANT TOUT CE QUI SE RAPPORTE A L'ÉTUDE TANT ARTISTIQUE QUE COMMERCIALE DES TABLEAUX ET CONTENANT DES APPRÉCIATIONS SUR PLUS DE

1,200 ARTISTES

PAR

Le Dr LACHAISE

Chevalier de la Légion d'honneur, Collaborateur depuis sa fondation au *Moniteur des Arts*, etc., etc.



PARIS

A LA LIBRAIRIE CENTRALE

24, Boulevard des Italiens, 24

Et au *Moniteur des Arts*, rue Saint-Georges, 43.

1866

Voyez l'ERRATA, à la page 500,

en regard de la Table alphabétique des Artistes.

AVANT-PROPOS

Le goût des objets d'art, particulièrement des tableaux, est aujourd'hui tellement répandu en France, qu'il n'est pas une de nos villes de quelque importance qui n'ait ou ne veuille avoir son musée, pas une personne intelligente ou riche, et à plus forte raison si elle possède ces deux qualités à la fois, qui ne forme sa collection et qui, en attendant, ne garnisse ses appartements de tableaux.

Le moment n'est peut-être même pas éloigné où l'histoire des beaux-arts étant reconnue se lier intimement à l'histoire générale, leur étude sommaire, celle de la peinture surtout, sera jugée devoir faire partie de l'éducation générale; tout homme instruit, en effet, ne voudra pas, en voyant partout des tableaux, les regarder indifféremment ou, ce qui serait encore plus désagréable, s'exposer en en parlant à

porter des jugements mal fondés, pour ne pas dire ridicules.

Que ce soit là l'effet du progrès de notre civilisation, ou le résultat d'une plus égale répartition de la fortune publique, qui admet toutes les classes au partage des jouissances intellectuelles, deux causes qui se commandent réciproquement ; peu importe, ce n'est pas le lieu d'approfondir cette question ; nous n'avons ici qu'à constater le fait, à nous en applaudir, et à le citer comme une preuve de plus de notre supériorité sur certaines nations rivales, chez lesquelles la concentration de la fortune publique entre les mains d'une classe privilégiée réduit la masse à n'aspirer qu'à la satisfaction des besoins purement matériels.

Il en est malheureusement de cela comme de ce qui entre dans le mouvement habituel de la vie : si le nombre des amateurs augmente, celui des spéculateurs s'accroît dans une proportion pour le moins égale, et la lutte qui s'établit dès lors entre eux tourne le plus souvent à l'avantage de ces derniers. Les chances pourraient être les mêmes pour chacun si les objets d'art, les tableaux surtout, pouvaient être jugés par les règles ordinaires du raisonnement ou du bon sens.

Il n'en est pas ainsi : on dira bien que la peinture n'ayant en définitive d'autre but que la représentation de la nature, chacun peut juger si ce but est atteint ; mais beaucoup de ceux qui parlent ainsi succombent à la première épreuve, parce qu'en pareille matière le bien, quoiqu'on ait pu dire, n'est pas rigoureusement le beau. Il y a dans les sciences des vérités qui sont absolues : par exemple, d'un point à l'autre, le plus

court chemin a toujours été et sera toujours la ligne droite; les trois angles d'un triangle rectangle égaleront toujours deux angles droits.

Mais, dans tout ce qui touche au goût, à l'imagination, la vérité est une chose abstraite, bien souvent indéfinissable, qui se sent plus qu'elle ne s'exprime, de telle sorte que du vrai au bien, du bien au beau, du beau au parfait, il y a une foule de nuances, de variétés qui établissent des degrés dont l'appréciation doit nécessairement varier aussi suivant l'aptitude ou la manière de sentir ou de juger de chaque individu, et suivant une foule d'autres circonstances desquelles il est difficile de déduire, comme on le dit, *à priori*, des principes généraux. Je ne prétends pas dire que si le beau est une chose abstraite et difficile à définir, l'art qui le recherche, et dont la mission est de l'exprimer, ne saurait être soumis à des règles déterminées; non, car s'il n'était pas circonscrit dans certaines limites sensibles, il s'épuiserait dans le vide et n'atteindrait pas son but.

L'art, en effet, réduit à ses données élémentaires, se compose de deux parties distinctes, quoique intimement unies : le *réel* et l'*idéal*, c'est-à-dire la chose en elle-même à représenter et la pensée qu'elle est chargée de faire naître ou d'exprimer. Sa raison d'être consiste surtout à atteindre ce dernier but, c'est-à-dire que sa véritable mission est pour le moins autant l'interprétation que la représentation de la nature. Il n'est pas jusqu'au portrait où cette loi ne trouve son application.

En effet, si la ressemblance en est la première,

indispensable condition, l'arrtiste n'en doit pas moins, tout en conservant exactement les traits et la physionomie de son modèle, trouver le moyen, en ajoutant ou en dissimulant certaines choses, de saisir la nature dans son côté le plus favorable, et, si c'est un portrait historique, de faire ressortir le côté moral du personnage par des ressources qu'on ne peut pas définir, mais qu'il trouve dans son goût et dans le sentiment qu'il a de ce qu'on appelle le style; c'est ainsi qu'ont procédé tous les grands maîtres.

Diderot avait donc raison de dire que la peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux, et que si son effet s'arrête aux yeux elle n'a fait que la moitié du chemin. Platon avait d'ailleurs depuis longtemps simplifié la question en disant que le beau n'est que le vrai, mais le vrai dans sa splendeur.

Pour rendre ces diverses assertions sensibles par un exemple pris dans ce qu'il y a de plus positif dans le sujet qui nous occupe, plaçons un tableau de De-Marne entre un paysage de Ruysdael et un de Claude Lorrain. Certes, si le vrai est le bien et si le bien est rigoureusement le beau, la comparaison sera tout à l'avantage du premier : ce canal chargé de bateaux et bordé de peupliers, cette jolie villageoise qui se rend au marché, montée sur son âne, suivant une route bien alignée ou s'entretenant avec quelques personnes qu'elle rencontre sur son passage ; ce paysan qui vient de s'asseoir sur une borne et semble vous indiquer votre chemin ; tout cela forme certainement un tableau d'une vérité saisissante, mais d'une vérité

qui vous fatigue bien vite par son excès même. Tout ce que vous voyez là, vous l'avez vu si souvent, vous pouvez si aisément le voir en sortant de Paris par la route de Saint-Cloud ou de Vincennes, les idées qui en découlent rentrent tellement dans la vie commune, que vous êtes promptement satisfait et que, pour peu que vous ayez le sentiment des choses élevées, vous reconnaissez tout de suite que ces tableaux, quelque agréables qu'ils soient à l'œil, ne donnent néanmoins de l'art qu'une idée fort incomplète.

Les œuvres des deux autres maîtres sont bien aussi l'expression de la nature, conséquemment du vrai, mais d'une nature qui remue l'intelligence, qui parle à l'esprit, qui fait appel à l'imagination. Les sites sauvages de Ruysdael, ses campagnes couvertes de forêts ou de rochers, ses chutes d'eau s'échappant des fentes d'un roc avec un doux murmure, ou un fracas que vous croyez entendre, ses rivières ou ses mers tourmentées par la tempête, ses arbres déracinés par l'ouragan, ou ce simple buisson agité par la brise, tout vous retient et fixe votre attention. tout vous fait rêver et vous porte à la mélancolie.

Si de Ruysdael nous passons à Claude, nous trouvons les mêmes motifs d'admiration obtenus par des moyens différents. Là, c'étaient des sites sombres, un ciel nuageux, un aspect terrible; ici, ce sont des ciels vaporeux et rougeâtres, des lointains étonnants, des temples grecs ou romains dont les colonnades se noient dans une atmosphère transparente, des arbres majestueux dont les ombrages semblent vous inviter au repos: tout vous transporte et vous enchante.

Ainsi, dans De Marne on trouve la nature, mais la nature servilement imitée, cela peut être le bien ; dans Ruysdael, c'est aussi la nature, mais idéalisée : c'est le beau ; dans Claude, c'est toujours la nature, mais poétisée : c'est le sublime. Et une preuve qu'on se tromperait fréquemment en admettant que le beau n'est autre chose que le bien, c'est que nous sommes forcés d'admirer des œuvres dont plusieurs parties sont loin d'être parfaites.

Par exemple, les personnes qui jugeraient tout d'après la forme pourraient trouver le Corrége d'un dessin souvent défectueux, et en donner pour preuve le torse par trop exubérant de l'Amour qui dort auprès de son *Antiope*, ou les mains de son Enfant Jésus, dans son *Mariage de Sainte Catherine* ; celles qui veulent des poses naturelles reprocheront à Watteau d'avoir quelquefois poussé la désinvolture de ses figures au point d'en faire des personnages déhanchés ; celles qui aiment la campagne fraîche et verdoyante ne concevront pas comment nous pouvons trouver charmants les bergers enrubannés de Boucher, roucoulant auprès de leurs bergères dans des paysages vert-bleu ; et cependant le Corrége sera toujours un modèle inimitable pour l'élévation de son style, le bel empâtement de ses chairs, la transparence et le brillant de ses tons, la science de ses raccourcis ; Watteau ne cessera jamais d'être un grand coloriste et le traducteur fidèle des mœurs de son époque ; et Boucher, oui, François Boucher, sera toujours, quoiqu'on en puisse dire, un peintre des plus gracieux.

Enfin, si le beau réside rigoureusement dans le bien,

comment se fait-il qu'on le trouve à la fois dans des œuvres diamétralement opposées : dans Raphaël et Murillo, qui ont peint dans des conditions si différentes de dessin, de couleur, de composition et de sentiment ; dans Philippe de Champagne et Rubens, dont la couleur et le mouvement forment un si grand contraste ; et, pour notre école moderne, dans MM. Ingres et Eugène Delacroix, qui sont en tous points la négation la plus complète l'un de l'autre.

Pour apprécier convenablement un tableau, il ne suffit donc pas d'avoir de l'intelligence, de l'instruction et du goût, dans l'acception générale de ce mot ; mais il faut une aptitude spéciale, une grande habitude de les voir, de les comparer, de les étudier ; savoir ce qui différencie l'art du métier. Telle personne, en effet, d'une intelligence exceptionnelle et d'un profond savoir, mais qui n'aura pas vu assez de tableaux pour comprendre en quoi consiste le beau en pareille matière, restera froide devant une toile admirable et s'enthousiasmera pour une œuvre médiocre, tandis qu'un individu d'un esprit ordinaire et souvent complétement illettré, mais qui aura vécu au milieu des tableaux, distinguera aisément les bons des mauvais.

On pourrait croire aussi que les hommes qui ont beaucoup lu, même écrit sur les tableaux, sont toujours à même de bien les juger ; c'est cependant une erreur : sans nier les avantages de l'érudition en pareille matière, l'expérience prouve néanmoins qu'elle ne préserve pas toujours des plus graves erreurs. Nous en avons eu devant nous plus d'une preuve.

Ce qui paraîtra encore surprenant, et qui n'en est

pas moins vrai, c'est que les peintres eux-mêmes, je ne parle ici que de ceux qui ont un nom, ne sont pas des appréciateurs infaillibles. Ils verront bien de suite en quoi pèche un tableau sous le rapport du dessin, de la couleur et des autres conditions élémentaires de l'art, mais ils ont presque tous le grand tort de se passionner pour telle ou telle école, pour tel ou tel maître, de se prononcer exclusivement, celui-ci pour le dessin, celui-là pour la couleur, les uns de tout sacrifier à l'idéal; les autres de ne rien voir au-delà de la réalité; en un mot, de juger d'après un parti pris, et de tout réduire à des formules absolues. Aussi, consultés en pareille matière, on les voit souvent embarrassés là où un simple amateur ou marchand tranche subitement la question. Il en résulte, contrairement à ce qu'on pourrait supposer, que nos meilleurs experts ne sont pas toujours des peintres.

Est-ce à dire pour cela que quiconque n'a pas cette intuition artistique, cette aptitude spéciale, ou qui n'a pas passé une grande partie de sa vie au milieu des tableaux, ne puisse pas aspirer à les connaître! Non, sans doute; cette connaissance, reposant en définitive comme tout ce qui est du domaine de l'intelligence, sur certaines données susceptibles, après tout, d'être réduites en principes, on peut, en se pénétrant de ces principes, arriver au but aussi sûrement et plus promptement encore que celui qui n'a compté que sur sa propre expérience, et cela d'autant mieux, bien entendu, que l'éducation générale aura disposé l'esprit aux travaux intellectuels.

Ainsi, une personne qui aura assez dessiné ou qui,

naturellement, aura le coup d'œil assez juste pour se rendre un compte exact de la forme des objets, des plans sur lesquels chacun d'eux doit être placé, des effets si variés et quelquefois si extraordinaires de la lumière et de la portée des ombres, devra avant tout se pénétrer des caractères distinctifs des diverses écoles aussi bien que de la manière propre à chacun des principaux chefs de ces écoles; s'initier assez à l'histoire de l'art pour ne pas confondre ses diverses époques et les innombrables homonymes dont il abonde; se rendre un compte aussi exact que possible de l'idée qu'a voulu exprimer l'auteur, afin de juger comment il l'a rendue, en tenant compte aussi du point de vue où il s'est placé et des circonstances dans lesquelles il a travaillé; connaître les signes auxquels on peut, en général, distinguer une copie d'un original, un tableau intact d'une œuvre refaite ou restaurée; et les mille moyens employés pour donner aux tableaux une valeur que souvent ils n'ont pas; ne pas ignorer non plus que cette valeur n'est parfois qu'une affaire de fantaisie, de caprice ou de mode, comme nous le voyons malheureusement si souvent depuis quelque temps, et ainsi qu'il nous sera très facile de le prouver par plusieurs exemples.

Mais où trouver ces données? La plupart des ouvrages, tant modernes qu'anciens écrits sur la peinture, sont des résumés biographiques, dont quelques-uns, parmi les modernes surtout, sont pleins de science et d'érudition; ou bien des traités techniques consacrés à telle ou telle école, à tel ou tel maître; mais où l'art est rarement représenté dans son ensemble et sous la

forme synthétique propre à faire comprendre sa marche, ses tendances, et à indiquer ce qu'il est positivement et ce qu'il doit être ; par conséquent incapables de servir de guide au débutant ou à toute personne qui ne veut pas faire une étude exclusive ou spéciale de la peinture.

Il en est de même des appréciations contenues dans les diverses revues; elles sont généralement dues à d'éminents hommes de lettres malheureusement trop enclins à prendre les tableaux pour des matières à discourir, pour des sujets d'amplifications de rhétorique; aussi le débutant ne trouve-t-il en eux rien d'assez clair, rien de nettement exprimé, rien surtout d'immédiatement applicable à l'étude. Pour peu que les artistes auxquels ils ont consacré leur plume soient dans leur goût, ils entassent à leur égard les épithètes les plus laudatives, les expressions les plus exagérées, leur trouvent d'éminentes qualités, quelquefois en dehors même des conditions les plus élémentaires de l'art, leur supposent des intentions qu'ils n'ont jamais eues, en substituant leur imagination à la leur, font du compte-rendu de leurs tableaux de véritables épopées et préparent souvent de pénibles déceptions aux personnes appelées à voir ces tableaux après avoir lu l'éloquente description qu'ils en ont faite.

Quelques-uns même ne tenant compte que des œuvres de leur époque, y voient l'apogée de l'art, et affectent un souverain mépris pour tout ce qui ne tient pas à cette époque. C'est ainsi qu'ont procédé les partisans de l'école de David à l'égard de ses devanciers; c'est ainsi que, par une réaction imméritée peut-être,

les modernes traitent l'école de David, comme si l'art, sans cesser d'exister en principe, n'était pas forcé de se plier au goût, aux mœurs du moment, dont il n'est souvent que l'expression ou la traduction fidèle.

Un ouvrage modestement écrit, en dehors de toute idée exclusive, et sans autre prétention que celle de servir de guide ou d'introduction à l'étude des tableaux en écartant les obstacles devant lesquels bon nombre de débutants reculent ou succombent, m'a donc paru, je ne dis pas un besoin du moment, mais une chose réellement utile et nécessitée par le nombre toujours croissant des amateurs.

Ayant vécu longtemps avec des artistes, et profité de plusieurs longs voyages dont ma profession m'avait fourni l'occasion, pour visiter, tant à l'étranger qu'en France, la plupart des grandes collections ; j'ai pu voir des tableaux de tous les maîtres et de toutes les écoles. Fréquentant depuis plus de trente ans nos ventes publiques, qui ouvrent un champ si vaste à la comparaison et à la critique, et où j'ai pu m'éclairer des lumières des hommes les plus compétents ; je crois pouvoir parler avec l'autorité que donne la qualité la plus importante en pareille matière : l'expérience.

Je prévois d'avance l'accueil que pourra recevoir ce modeste livre de quelques-uns de ces praticiens qui croient pouvoir s'arroger le droit exclusif de tout juger en pareille matière. J'ai vu si souvent de prétendus maîtres embarrassés et faillir dans les cas les plus simples, et commettre de grossières erreurs quand ils sont abandonnés à leurs propres ressources, que je ne crois

pas devoir m'arrêter devant la crainte de leur jugement, que je respecte d'ailleurs, et que, tout en reconnaissant qu'il y en a parmi eux de fort honnêtes et de très capables en fait d'appréciation, je ne m'en crois pas moins permis et possible de donner des avis que j'aurais désiré recevoir à mes débuts, et de signaler des écueils que je n'ai pas toujours su éviter.

Le titre de cet ouvrage en indique d'ailleurs clairement la portée. Ce n'est pas un traité didactique et encore moins un cours d'esthétique sur la peinture : C'est tout simplement un exposé des connaissances au moyen desquelles on peut arriver à l'appréciation générale des tableaux; en un mot, un *Manuel pratique*, un *guide* portatif, qui indiquera aux uns et rappellera aux autres ce qu'il importe le plus de savoir ou d'avoir toujours présent à l'esprit pour atteindre ce but. Voici au reste comment j'ai classé les diverses matières qui le composent :

Je l'ai divisé en cinq chapitres, subdivisés eux-mêmes en plusieurs paragraphes.

Le **premier** est consacré à un aperçu sur l'origine de la peinture et les diverses phases par lesquelles elle a dû passer pour arriver jusqu'à nous.

Le **deuxième** contient tout ce qu'il importe le plus de savoir sur les caractères distinctifs des diverses écoles, et un exposé raisonné des qualités directes et comparatives propres à chacun des maîtres avec l'indication des lieux où se trouvent leurs principaux ouvrages, et des prix qu'ils atteignent communément dans le com-

merce. Les exemples donnés à l'appui des caractères étant pris, autant que possible, dans les collections publiques, mais principalement dans notre riche musée du Louvre, et les prix étant généralement le relevé souvent fait par moi-même du produit des ventes les plus importantes. L'école françaises occupe nécessairement dans ce chapitre une place proportionnée à l'importance qu'elle a pour nous, et à la faveur dont elle jouit aujourd'hui.

Le **troisième** chapitre est un tableau relativement aussi complet que possible de tout ce qui a été écrit et publié tant sur la peinture en général, que sur les diverses écoles et leurs chefs en particulier.

Le **quatrième**, consacré au commerce des tableaux, indique les précautions à prendre et les écueils à éviter dans leur acquisition: achats dans les ventes publiques, achats chez les marchands, achats à l'amiable, dits achats bourgeois; manière de distinguer les copies des originaux, les monogrammes, les tableaux restaurés des tableaux purs ou intacts; procédés employés pour donner le change à cet égard; jurisprudence relative au commerce des tableaux, basée sur les arrêts les plus récemment rendus.

Le **cinquième** est un résumé de tout ce que l'amateur doit savoir sur la conservation des tableaux et leur restauration. Enfin, dans un supplément, j'ai restitué au volume divers développements que la crainte de lui enlever son caractère de *Manuel* m'avait porté à supprimer, et que les dispositions prises pour son impression m'ont permis de restituer. Une table

alphabétique des auteurs facilitera d'ailleurs les recherches en indiquant la place que chacun d'eux occupe.

Comme on le voit par ce simple aperçu, rien n'est omis de ce qui est rigoureusement nécessaire sinon pour apprendre à connaître les tableaux, du moins pour s'initier à cette connaissance, et chaque chose occupe une place relative à son importance. Des notices bibliographiques indiquent d'ailleurs les principales sources où l'on peut puiser les renseignements plus étendus sur les divers sujets traités.

Sans doute, je le répète, tel qu'il est conçu et exécuté, ce travail donnera prise à plus d'une critique. Les uns y signaleront des omissions parmi les artistes cités, ou trouveront que je n'ai pas donné tous les développements nécessaires aux artistes de leur prédilection; d'autres ne partageront pas les jugements que je me permets de porter sur plusieurs; d'autres enfin relèveront les quelques erreurs qui ont dû nécessairement m'échapper, et s'en feront un prétexte pour... Mais je rappellerai aux premiers qu'on ne doit chercher dans ce volume que ce que son titre indique, c'est-à-dire des exemples suffisants pour appuyer ce que je dis soit des caractères propres à chaque école et à ses principaux chefs, soit des précautions à prendre dans l'appréciation des tableaux; aux seconds, je ferai observer que les jugements que j'émets sur les auteurs cités sont bien plus souvent l'expression de l'opinion générale que de la mienne propre; enfin, quant aux erreurs, il était difficile qu'il ne s'en glissât pas quelques-unes dans une nomenclature de plus de douze cents noms condensés dans un cadre

si étroit. On m'obligera d'ailleurs en me signalant ces erreurs, que je trouverai toujours l'occasion de faire disparaître. Celles qui ont pu porter sur l'orthographe des noms propres, si variable, du reste, que le même nom se trouve souvent écrit de trois et quatre manières différentes, ont été relevées dans la table alphabétique et dans l'errata mis en tête de l'ouvrage.

Quant au style, habitué de longue main à m'exercer sur des matières dont l'exposé exige avant tout de la clarté et de la méthode, publiant depuis plusieurs années, dans le *Moniteur des Arts*, sur les peintres de toutes les écoles, une série d'articles, dont la précision a fait le succès, j'ai soigneusement évité toute superfluité de mots, tout vain étalage d'érudition, n'ayant qu'un but, celui d'être compris, qu'un désir, celui d'être utile. Aurai-je réussi? c'est ce que l'accueil qui sera fait à ce travail m'apprendra.

CHAPITRE PREMIER

APERÇU HISTORIQUE SUR L'ORIGINE DE LA PEINTURE ET LES PRINCIPALES PHASES QU'ELLE A SUIVIES POUR ARRIVER JUSQU'A NOUS

En tout temps et en tous lieux, au berceau de la civilisation comme de nos jours, l'homme a été porté par instinct à imiter les productions de la nature et à chercher à exprimer, par des signes simples ou composés, les idées auxquelles il attachait de l'importance et qu'il voulait avoir constamment présentes à l'esprit.

C'est de cet instinct qu'est né l'art de peindre, dont les poètes ont voulu ennoblir l'origine en l'attribuant à l'amour d'une jeune fille (Dibutade) dessinant à la lueur d'une lampe la silhouette de son amant qu'elle est sur le point de quitter.

Quand on soulève le voile qui couvre les premières traces de cet art dans la haute antiquité, on est de suite frappé d'une chose : c'est qu'il a toujours grandi avec la civilisation et toujours décru avec la barbarie,

de manière à être presque constamment l'expression du caractère moral, politique et surtout religieux de chaque peuple. Pour faire comprendre les diverses phases par lesquelles il a passé pour arriver jusqu'à nous, nous lui reconnaîtrons quatre époques.

La première, que nous nommons primitive ou symbolique, remonte aux temps les plus reculés et trouve son expression la plus caractéristique chez les Egyptiens, chez les Perses, les Chinois et autres peuples de l'Inde, chez les Etrusques et dans quelques parties du Nouveau-Monde, comme le Pérou, le Mexique.

La deuxième, que nous appelons plastique ou greco-mythologique, comprend tout le temps où les arts fleurirent en Grèce et empruntèrent au paganisme ses plus puissantes inspirations.

La troisième est cette époque dite de transition qu'on nomme communément le moyen âge, et qui commence aux premières années du christianisme pour se terminer à la Renaissance, après avoir duré près de mille ans.

La quatrième commence à Cimabue, qui est le véritable fondateur de l'art moderne, c'est-à-dire de l'art considéré avant tout comme moyen d'exprimer le sentiment et la pensée. Ces deux dernières époques pourraient à la rigueur n'en faire qu'une seule, puisque les arts, et en particulier la peinture, s'y sont manifestés sous l'influence de la même cause, le christianisme. Nous les séparons, parce que cette manifestation, bien que reposant sur la même croyance, a été essentiellement différente dans chacune d'elles.

Première Epoque.

Dans les temps primitifs, alors que l'homme, frappé des merveilles de la nature, se sentit pénétré de l'idée d'une puissance supérieure à la sienne, il s'empressa de chercher à se rendre cette puissance favorable en

la faisant l'objet d un culte religieux; et, ne pouvant la pénétrer dans son essence, il l'honora non-seulement dans les corps célestes, mais encore dans une foule de choses par lesquelles elle manifestait son action sur la terre; puis il se la figura sous les aspects les plus bizarres, sous les formes les plus propres à inspirer la terreur.

C'est ainsi que les Egyptiens, peuple timide, mystérieux et observateur, dont l'origine se perd dans la nuit des siècles, représentaient leurs dieux sous la forme d'animaux monstrueux à têtes humaines plus informes encore que le corps ; et, voulant donner une forme à cette pensée de vénération, ils couvrirent des images de ces animaux non-seulement leurs monuments publics et les objets qui devaient frapper les yeux de la multitude, mais encore leurs vases sacrés, les robes de leurs prêtres, leurs pierres tumulaires, les parois de leurs nécropoles, les bandelettes de leurs momies; et comme c'était d'ouvrages religieux que s'occupaient principalement les artistes égyptiens, ces ouvrages avaient une conformation et une position consacrées, dont les prêtres ne permettaient pas qu'on s'écartât. N'était-ce pas là un obstacle au progrès?

Ces images, d'ailleurs, n'étaient généralement figurées qu'au trait; quelquefois cependant elles étaient enluminées en rouge, en vert, en bleu, comme nous le voyons aujourd'hui dans nos musées sur plusieurs caisses qui renferment leurs momies ; mais ces couleurs étaient disposées d'une manière tellement grossière, qu'on ne peut y voir qu'un travail manuel sans inspiration, sans portée artistique, dont le but était simplement de transmettre une idée.

Comme la religion de ces peuples défendait qu'ils étudiassent l'anatomie, ils donnaient à toutes leurs figures des poses roides et forcées; rapprochaient le plus souvent leurs jambes, et collaient les bras le long du corps, prenant en cela pour modèles leurs momies emmaillotées. Les oreilles, généralement aplaties,

étaient placées plus haut que le nez, et le menton arrondi avec excès était rarement en rapport avec les dimensions naturelles.

C'est encore dans cet état que la peinture se présenta aux Européens qui pénétrèrent, il y a moins de quatre cents ans, dans les riches contrées du Nouveau Monde : partout ils y rencontrèrent les temples, les palais et tous les édifices publics ornés de l'image du soleil et d'animaux à formes bizarres et fantastiques. C'est encore ce que notre récente expédition en Chine vient de nous mettre à même de constater.

Ces peuples, dont la civilisation est immuable depuis tant de milliers de siècles, n'ont aucune idée juste en peinture. Les figures qu'ils représentent sont difformes, ventrues, courtes quant aux hommes ; minces, allongées et chétives quant aux femmes. Ils ne connaissent qu'un petit nombre de traits qu'ils répètent toujours ; ils multiplient bien leurs figures, mais elles se ressemblent toutes, et, dans l'impossibilité où ils sont de donner une forme convenable aux membres, ils les cachent sous d'amples draperies qui n'en laissent même pas sentir l'existence. Ils font des paysages sans indiquer le feuillé des arbres, sans avoir aucun souci des formes variées que prennent les nuages, et sans se douter en rien des lois de la perspective aérienne.

Dans toutes les autres contrées de l'Inde, les peuples ne sont pas plus avancés sous ce rapport. La peinture s'y résume aussi à représenter des figures d'idoles à formes monstrueuses et disproportionnées. Ils semblent n'avoir attaché de l'importance qu'à une chose : c'est à découvrir des couleurs éclatantes ; aussi en ont-ils chargé leurs étoffes, leurs poteries et les divers objets de leur ameublement.

En résumé, chez tous ces peuples, c'est le symbolisme qui règne, c'est-à-dire l'idée représentée par une image, qui n'est généralement que l'application d'une formalité religieuse, mais sans aucune apparence d'art proprement dit.

Rien n'autorise donc à penser que la recommandation que Moïse fait aux Hébreux, dans le *Pentateuque*, de ne pas imiter les figures peintes par les Egyptiens, dût s'appliquer à autre chose qu'aux peintures dont nous venons de parler. Quant à l'assertion de Pline, qui affirme que la peinture a pris naissance en Egypte, il faut convenir, dans l'affirmative, que cet art y est resté à l'état d'enfance, ou que, y eût-il brillé un instant de quelqu'éclat, aucune preuve ne nous en est aujourd'hui fournie.

Deuxième Epoque.

Si les Egyptiens n'ont, pour démontrer que leur patrie est le berceau de la peinture, que les monuments que nous connaissons d'eux et les assertions plus ou moins précises de quelques historiens, il faut reconnaître que les Grecs ont, pour revendiquer cette gloire, des choses plus positives que de simples assertions.

En effet, sans invoquer le témoignage d'Homère qui, en parlant du bouclier que portait Achille, il y a 3000 ans, au siége de Troie, se complaît à en décrire les ornements, les Grecs ont donné des marques trop éclatantes de leur supériorité dans la statuaire pour laisser à douter, en l'absence de toute autre preuve, qu'ils aient eu de temps immémorial des peintres habiles.

C'est chez ce peuple, en effet, dont les mœurs se ressentaient de la vigueur corporelle puisée aux luttes du cirque et du gymnase, que l'art apparaît dans toute sa splendeur : la peinture cesse d'être purement symbolique, et la forme humaine est adoptée pour représenter la divinité. Cet art dès lors semble n'avoir d'autre but que d'offrir à la vénération des hommes les dieux de l'Olympe sous les formes les plus propres à faire ressortir la majesté de leurs traits, et à démontrer leur toute puissance.

Pour lui la pensée du bien, le sentiment du juste,

l'idée moralisatrice en un mot ne sont rien, la forme est tout. Il ne prend pour modèle que la beauté physique et ne s'occupe aucunement des sentiments vulgaires qui animent l'homme dans les diverses conditions de sa vie. Tout est grand, tout est beau, donc tout est bien. Aucune mesquinerie ne doit altérer les traits de ses dieux qui, par le fait même de leur toute-puissance, peuvent se mouvoir dans une sphère morale étrangère à l'homme. Jupiter séduisant Léda est toujours digne de respect et de vénération, si le cygne dont il prend la forme est gracieux et si la femme de Tyndare est belle; Vénus ne fait qu'user de son droit en quittant Vulcain pour Mars; Diane, en punissant Calysto de sa faiblesse, ne fait aucun retour sur elle-même, ne croyant même pas avoir dérogé en laissant tomber un rayon de sa divinité sur le berger Endymion, dont la beauté lui sert d'excuse.

Chez les Grecs c'est donc l'art, mais l'art sans but humanitaire, sans portée philosophique; tout y est sacrifié à la forme, aux dépens du sentiment et de la pensée. C'est l'idéalisme plastique, c'est-à-dire la forme perfectionnée, poétisée, divinisée, qui se trouve plus à l'aise dans la statuaire que dans la peinture, parce que la première se contente plus aisément du simple modelé, tandis que la peinture demande la variété, le mouvement, la pensée, l'action scénique.

Aussi, bien que nous n'ayons pas les éléments rigoureux d'une comparaison, puisqu'aucun tableau de ces temps reculés n'est arrivé jusqu'à nous, nous sommes disposés à croire, sans crainte de nous écarter de la vérité, que jamais la peinture en Grèce n'a rien produit qui puisse approcher de l'Apollon dit du Belvédère, de la Diane chasseresse, de la Vénus de Milo, et de tant d'autres chefs-d'œuvre que nous avons le bonheur de pouvoir admirer.

Toutefois, la peinture en Grèce, comme ailleurs, n'arriva pas d'un seul trait à son apogée : elle y eut son enfance, ses hésitations, ses erreurs même. Ce sont d'abord Cléante de Corinthe qui, au rapport de Strabon,

peignit avec ARÉGON dans le temple de Diane, 900 ans avant J.-C., le *Siége de Troie*, et la *Naissance de Minerve*; et un siècle plus tard CIMON de Cléone qui fut le premier à faire des figures qui, quoique dessinées au trait et de profil, varièrent dans leurs attitudes, regardant en haut, en bas et de côté, marqua les articulations des membres, en perfectionna le dessin, indiqua les veines et fit sentir les plis et les sinuosités des draperies. Puis vinrent, un siècle après, CLÉOPHANTE et BULARQUE qui couvrirent leurs dessins, le premier d'une seule couleur, le second de plusieurs.

C'est ce Bularque, cité par Pline, auquel on doit le fameux tableau acheté par Candaule, roi de Lydie, représentant le *Combat et la défaite des Magnètes*; tableau qui renfermait un grand nombre de figures, et composé de plusieurs couleurs : le blanc et le noir, le rouge et le jaune. C'est aussi à partir de cette invention, qui ouvrit une ère nouvelle à la peinture, que se formèrent les deux grandes écoles qui prirent les noms, l'une d'asiatique, des maîtres venus des colonies grecques de l'Ionie; l'autre d'hellénique, des maîtres venus du Peloponèse.

Enfin, de progrès en progrès, la peinture grecque, soutenue et illustrée par les œuvres d'un grand nombre d'artistes dont l'histoire a enregistré les noms, et que nous croyons inutile de citer ici, arrivà à ZEUXIS et à APELLE (450 et 350 avant J.-C.), qui, avec PHIDIAS et PRAXITÈLE, forment, dans ses deux branches principales, l'art antique dans tout son éclat et toute sa splendeur.

Et s'il est bien constant que la peinture, longtemps avant l'ère chrétienne, était cultivée en Grèce concurremment avec la sculpture, il n'est pas douteux non plus qu'elle avait aussi à cette époque de dignes représentants dans ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom d'Italie.

Les curieuses peintures dont les Etrusques, maintenant les Toscans, ont orné leurs vases; les élégantes fresques trouvées à Herculanum et à Pompéï, et dont

nos musées nous offrent aujourd'hui de si beaux débris, en seraient des preuves irrécusables, si l'histoire ne nous apprenait pas que, même à Rome, en l'an 259 de sa fondation, conséquemment 494 ans avant J.-C., Appius Claudius consacra dans le temple de Bellone des écussons ornés des portraits de sa famille, et que son exemple fut suivi par la plupart des patriciens, qui garnirent ainsi leurs maisons.

Un siècle et demi plus tard FABIUS l'historien, ne crut pas déroger à sa naissance en ornant de peintures le temple du Salut. Plus tard, un nommé ARELLIUS devint célèbre à Rome par ses portraits; mais Pline lui reproche d'avoir pris pour modèles de déesses les courtisanes dont il avait été l'amant. LUDIUS, contemporain d'Auguste, peintre de paysages, imagina le premier de peindre sur les murailles des maisons de campagne, des portiques, des bois sacrés, des forêts, des fleuves, des cascades, des hommes à cheval, en voiture. Comme l'esprit national changea chez les Romains sous la domination des empereurs, on ne peut donc pas douter que la peinture n'ait été florissante à cette époque; elle y fut même en assez grande estime pour que PÉDIUS, homme consulaire, décoré des honneurs du Triomphe, et que César (60 ans avant J.-C.) avait nommé son héritier avec Auguste, voulût que son petit-fils, QUINTUS, muet de naissance, s'y livrât entièrement. Enfin, dire que Néron se flattait d'être lui-même un grand artiste, c'est dire que l'art devait être glorifié en son temps.

Troisieme Epoque.

A dater de Zeuxis et d'Apelle, la peinture chez les Grecs eut encore d'illustres représentants, tels qu'ARISTIDE (de Thèbes), dont les tableaux se vendaient au delà de leur poids en or, et qui fut l'auteur du célèbre tableau du *Départ des Argonautes pour la Colchide*, transporté par M. Agrippa dans un portique dédié à Neptune; NÉALCES et CLÉSIDES, qui vinrent un siècle

environ plus tard, et dont le second est surtout cité pour le beau portrait qu'il alla faire en Egypte de la reine Stratonice, etc., etc.; mais cette branche de l'art resta stationnaire; et enfin, tant dans la Grèce que dans tous les pays soumis à la domination romaine, elle ne put résister au christianisme qui vint lui imprimer un tout autre caractère que celui qu'elle avait reçu du paganisme.

En effet, pour le christianisme, le type de l'art est bien toujours l'homme comme dans l'antiquité païenne; mais cet homme est dieu lui-même, abdiquant son inviolabilité et se soumettant à toutes les souffrances départies à l'humanité pour faire triompher une maxime qui se résume avant tout par ces mots: *Liberté, fraternité*. Son principe est une pensée éminemment morale et philosophique; son but est l'amélioration de l'espèce humaine par l'exemple venu d'en haut; son moyen est le désintéressement, c'est-à-dire la renonciation aux biens d'ici-bas, le triomphe de l'esprit sur le corps, l'aspiration à une vie éternelle de bonheur, en compensation des privations que la pratique du bien a pu occasionner sur cette terre.

Un dieu mourant sur la croix, condamné par des hommes qui reconnaissent, sans oser l'avouer, la sublimité de la doctrine qu'il s'est donné la mission de propager sur la terre; une mère éplorée assistant à ce sacrifice volontaire; des martyrs qui s'offrent d'eux-mêmes à la mort pour le triomphe de leur croyance, et supportent cette mort avec une résignation qui étonne, qui effraie leurs persécuteurs. Quelle source intarissable de scènes émouvantes, de contrastes moraux, de sentiments élevés, qu'on chercherait vainement, il faut l'avouer, dans les Bacchanales, les fêtes à Vénus, les enlèvements et les métamorphoses du paganisme! Aussi, du moment où le christianisme apparut, la peinture s'empressa de s'inspirer de lui, et y puisa ses plus hautes pensées, ses plus nobles conceptions. « Le Nouveau Testament, dit avec raison l'auteur du *Génie du christianisme*, changea le génie de

la peinture ; sans rien lui ôter de sa sublimité, il lui donna plus de tendresse. »

Malheureusement, les princes qui adoptèrent les premiers la religion chrétienne n'adoptèrent ni les mœurs, ni la tolérance de cette religion. Leur zèle immodéré, qui dégénéra souvent en aveugle fanatisme, porta d'abord aux arts un coup funeste. Constantin, par exemple, en 320 environ de l'ère chrétienne, fit brûler les idoles, fermer, démanteler, démolir même les temples. Les dieux antiques furent jetés dans la fournaise, écrasés sous les roues des chars, réduits en poussière. Son exemple fut suivi avec chaleur par la plupart des princes qui lui succédèrent, et principalement par Théodose, qui força des villes entières à renverser elles-mêmes les temples et les statues qu'elles avaient jusque-là révérés. Le zèle était allé si loin à cet égard, que déjà, lorsque Hortensius (420) renouvela pour la quatrième fois, par son ordre, la loi qui ordonnait de briser les statues, il crut devoir ajouter : s'il en existe encore.

Ainsi, les modèles du goût, les chefs-d'œuvre de l'art furent presque tous anéantis et sacrifiés à la nouvelle croyance. L'opinion de quelques pères de l'Eglise sur le degré d'estime que méritent les arts d'imitation en général et sur la beauté elle-même, était bien faite aussi pour détruire tout le goût : ardents ennemis d'un culte qui avait subjugué les esprits en charmant les sens, ils fondaient leur doctrine sur le mépris de toutes les voluptés, et plusieurs d'entre eux assimilaient les peintres et les statuaires aux artistes les plus grossiers ; et cependant saint Grégoire de Nazianze avait avoué dans le quatrième siècle (concile de Nicée) n'avoir pu retenir ses larmes à la vue d'un tableau représentant le *Sacrifice d'Abraham*. Saint Basile, à la même époque, allait plus loin puisqu'il n'a pas craint de reconnaître que les peintres sont aussi utiles à la religion chrétienne par leurs pinceaux, que les orateurs par leur éloquence.

Ce sentiment n'arrêta cependant pas le zèle destruc-

teur des iconoclastes ou briseurs d'images, dont la secte née sous le règne de Zénon, dans le ve siècle ne connut plus de bornes dans le huitième sous Léon Isaurien, et dans le ixe, sous l'empereur Théophile. C'est le premier de ces souverains qui livra aux flammes le collége de Constantinople et tous les chefs-d'œuvre d'art qu'il renfermait; et le second eut la cruauté de faire appliquer sur les mains du moine Lazarre, qui s'était permis de peindre même l'image du Précurseur, « des lames ardentes » jusqu'à ce que les chairs, étant presque consumées, il tombât évanoui par la force de la douleur.

Mais, comme le font avec raison observer la plupart des historiens, les ravages des hordes du Nord, leurs habitudes agrestes, leur ignorance grossière, contribuèrent aussi à accélérer la décadence de l'art. La source du mal existait d'ailleurs depuis longtemps dans les révolutions qui déchiraient l'empire romain, dans l'esclavage et l'épuisement des villes grecques qui elles-mêmes avaient contribué à leur perte par l'exagération de leur luxe et la profonde corruption de leurs mœurs.

C'est dans cet état de décadence, qui signala la plus grande partie de ce qu'on appelle le moyen âge, temps d'ignorance et de barbarie, que la peinture méprisée, et cependant jugée nécessaire à la propagation de la nouvelle croyance, fut appelée à retracer les premiers types de la figure du Christ, de la Vierge, des apôtres et à représenter les mystères de la religion chrétienne.

Aussi rien n'est plus incorrect que les premiers essais qui furent tentés à cet effet. La crainte de tomber dans les errements du paganisme arrêtait tellement les artistes, qu'ils aimaient mieux faire des figures difformes que paraître conserver le sentiment du beau puisé aux sources défendues ; car pour peu qu'ils s'abandonnassent à leur verve, ils tombaient dans l'écueil qu'ils voulaient éviter. C'est ainsi que, entre autres anachronismes, on voit encore dans les catacombes de Rome une fresque qui représente le Ré-

dompteur sous les traits d'Orphée charmant de sa lyre tous les êtres qui l'entourent. Comme la superstition, par malheur, se mêle toujours aux choses religieuses, on raconte qu'un artiste au VIe siècle ayant osé donner à la figure du Christ quelques-uns des traits de Jupiter, ses mains se séchèrent subitement, et il ne fallut rien moins, comme on le pense bien, qu'un miracle de Gennade, archevêque de Constantinople, pour qu'il en recouvrât l'usage.

Enfin les disputes théologiques vinrent ajouter un nouvel obstacle à la renaissance de la peinture. Chacun des chefs de l'ordre voulut que les sujets religieux fussent traités à sa manière : le génie fut mis en servitude, l'exécution des tableaux appartenait au peintre, la composition en était réservée aux évêques et aux abbés. Quel obstacle aurait pu s'opposer à un pareil abus ? Aucun ; la critique même la plus sensée aurait paru un acte d'irreligion, comme l'imitation de l'antique aurait semblé un acte d'idolâtrie.

Quatrième Epoque.

Ce que nous venons de dire prouve de la manière la plus évidente que l'avénement du christianisme devait d'abord porter un coup funeste aux arts d'imitation, auxquels, par une heureuse, mais trop tardive compensation, il devait, quelques siècles plus tard, fournir ses plus nobles inspirations.

En effet, sans vouloir revenir sur la période dont nous venons de tracer sommairement l'historique, nous devons cependant faire observer que, dans ces temps de barbarie, plusieurs des hommes qui se trouvaient à la tête des nations victorieuses, et qui avaient embrassé la nouvelle religion, avaient aussi, de leur côté, reconnu, dès le début, le besoin de parler aux yeux de la multitude pour propager et maintenir cette croyance; aussi multiplièrent-ils les temples destinés à son culte; souvent même

ils les élevèrent sur les débris encore fumants de ceux qu'ils avaient incendiés. C'est ainsi que Constantin, qui se montra, comme nous l'avons dit, un des plus zélés à combattre le paganisme, enrichit la ville de Constantinople, où il avait transporté le siége de l'empire romain, d'une multitude d'églises, et que Justinien fit construire cette admirable basilique qu'il dédia à la Sagesse éternelle sous le nom de *Sainte-Sophie*, et qui est encore aujourd'hui un des plus beaux monuments de l'univers.

L'exemple de Constantin fut suivi par la plupart des princes chrétiens. Ces églises, dont la France possède de si beaux modèles, et dont la plupart ont été construits sur l'emplacement d'anciens temples païens, afin que le peuple, entraîné par la routine, s'y rendît et adorât le vrai Dieu là où il adorait auparavant les idoles; ces églises, disons-nous, étaient ornées de vases, de candélabres d'or et d'argent, de marbres précieux; leurs colonnes et tout leur intérieur étaient couverts de couleurs éclatantes; mais peu d'images et encore moins de statues; la crainte d'imiter les païens arrêtait l'élan des nouveaux croyants.

Cependant, à mesure que le christianisme eut moins à redouter de la religion qu'il venait de détrôner, plusieurs de ses chefs permirent aux artistes de représenter le Christ. Ce fut disent les historiens, Jean VII, au commencement du VIIIe siècle, qui consacra le premier cette image et la fit représenter sur les murs de saint Pierre de Rome. Un de ses prédécesseurs dans la chaire de saint Pierre, Jean III (640), s'était déjà distingué par sa tolérance envers les artistes, puisque ayant terminé à Rome la basilique des douze apôtres, il la fit décorer de mosaïques et de peintures. Plusieurs peintres venus de Constantinople, d'où les chassait un aveugle fanatisme, se réfugièrent en Italie où, s'étant voués au culte catholique, ils furent accueillis par des papes qui leur octroyèrent des monastères d'où sortirent ces monuments d'art, chefs-d'œuvre de patience et de sentiment religieux

que nous ne nous lassons pas d'admirer. Chez ceux de ces artistes qui avaient la foi, ce sentiment était porté si loin qu'un moine du nom de Methodius, qui, plus tard, devint évêque de Moravie, se trouvant à Constantinople en 853, Bogoris, roi des Bulgraves, l'appela à Nicopoli pour lui faire peindre une salle de festin, et lui ordonna d'y représenter un sujet terrible. Methodius y peignit le jugement dernier, et sut faire du supplice des damnés et du bonheur des élus un contraste si frappant, que le roi se convertit au christianisme, et avec lui tout son peuple.

Les papes Adrien Ier (772) et Benoit IV (880) protégèrent particulièrement ces artistes, qui fondèrent enfin l'école gréco-italienne, ainsi nommée du mélange des deux nations. Puis, enfin, c'est quelques siècles après que naquirent ces peintres primitifs, précurseurs de l'éblouissante école italienne, où tant de noms devinrent illustres.

A la tête de ces peintres primitifs se place Cimabue, qui fut à la fois grand peintre, architecte distingué et savant littérateur, et qu'on doit avec raison considérer comme le père de la peinture moderne, le fondateur de l'école italienne. C'est véritablement à dater de lui (1240), que la peinture renaît en Italie. C'est donc, à notre avis, aller contre les faits et commettre une erreur que de reporter, pour la peinture du moins, cette époque, qu'on nomme communément la Renaissance, au milieu du xve siècle.

Toutes ces œuvres admirables qu'on désigne trop froidement sous l'épithète de gothiques, et que recommandent à la postérité les noms de Goddo-Gadi, du Giotto, d'Orcagne, de Fra Angelico, de Squarcione, de Masaccio, de Boticelli, de Filippo Lippi et son fils Filippino, auquel on doit les magnifiques fresques qui ornent la chapelle Brancacci des carmes de Florence, que plusieurs historiens citent comme le commencement de l'art moderne; toutes ces œuvres, disons-nous, ne sont-elles pas en effet le début de la grande école, et ne portent-elles pas le cachet du génie autant que

les productions des grands maîtres qui les ont immédiatement suivies? Sans doute, elles leurs sont inférieures quant à l'exécution matérielle; mais ces derniers, en s'inspirant trop des types grecs, c'est-à-dire en donnant trop à la forme, n'ont pas conservé dans toute sa pureté ce sentiment religieux que respirent les figures si belles et si naïves des maîtres primitifs que nous venons de nommer.

Enfin la peinture, dégagée de toute entrave, honorée, soutenue, encouragée par les chefs de l'Eglise et tous les puissants de l'époque, surtout par les papes Nicolas V, Jules II et Léon X, et facilitée dans son exécution matérielle par la découverte de Van Eyck (inventeur de la peinture à l'huile), qu'Antoine de Messine fit le premier connaître en Italie en 1440; la peinture, disons-nous, y atteignit son plus haut degré de gloire par les œuvres de Raphaël, de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, du Titien, de Paul Véronèse, du Corrége, d'André del Sarte.

Tous les peuples civilisés se ressentirent de cet essor. C'est ainsi que les Flandres eurent leurs van Eyck, Memling, Quentin Metsys, van Orley, Michel Coxcie; la Hollande, Lucas de Leyde, Goltzius et Bloemaert; l'Allemagne, Albert Durer et Holbein; l'Espagne, Louis de Vargas, le divin Morales et Vincent Joanes.

La France fut peut-être le pays qui se ressentit le moins de l'élan donné à la peinture par l'Italie dans la seconde moitié du xve siècle et la première moitié du xvie (de 1450 à 1550); car si on excepte les œuvres qu'y apportèrent ou qu'y firent les artistes que François Ier attira à la cour de Fontainebleau, tels que Léonard de Vinci, le Primatice, André del Sarte et quelques autres, nous ne trouvons guère chez nous, comme résultat de l'influence des écoles de l'Italie, que les œuvres de Jean Cousin et les travaux de Bernard Palissy et de Léonard dit le Limousin, qui acquirent tant de célébrité dans l'art des émailleurs. Les dissensions politiques qui agitèrent la France à cette épo-

que laissèrent peu de place au goût et à l'étude des beaux-arts; et cependant il est bon de remarquer qu'elle ne resta pas complétement étrangère au mouvement intellectuel qui se préparait, puisque non-seulement, comme nous le dirons plus loin, nous avons des preuves irrécusables de l'habileté de plusieurs artistes en peinture, mais encore, puisque c'est dans le cours des xe, xie et xiie siècles que commencèrent à s'élever ces monuments gigantesques dont la cathédrale de Chartres (1015) et Notre-Dame de Paris (1156) offrent un si imposant modèle.

La peinture avait brillé d'un trop vif éclat en Italie dans le cours du siècle que nous venons de signaler pour qu'elle ne s'arrêtât pas dans sa marche ascendante; aussi jeta-t-elle ses derniers feux dans l'école des Carrache qu'illustrèrent le Guide, l'Albane, et le Dominiquin dont l'admirable tableau de la *Communion de saint Jérôme* fut, si on peut parler ainsi, le chant du cygne de cette brillante époque, à jamais mémorable dans l'histoire des beaux-arts.

La route de l'imitation devint donc la seule dès lors ouverte aux élans de l'intelligence des peintres, puisqu'il ne paraissait pas possible de dessiner les figures mieux que Michel-Ange ou Léonard de Vinci, de leur donner plus de grâce que Raphaël, de les colorier avec plus d'art que le Titien, de les faire se mouvoir avec plus d'esprit que le Tintoret, de les orner plus richement que Paul Véronèse, de les présenter à la vue, à quelque distance que ce soit, avec plus d'art dans la perspective, et sous des formes plus éclatantes que ne l'avait fait le Corrége.

Certes, de ce moment, la peinture compta bien encore d'illustres artistes, mais qui, pour la plupart, ne furent en effet que le reflet des maîtres des grandes écoles dont nous avons nommé les chefs; tels furent, à peu près dans l'ordre de leur apparition, le Baroche, le Parmesan, le Caravage, Salvator-Rosa, Pietre de Cortone, Sasso-Ferrato, Carle Maratte, Carlo Dolci, Lucas Giordano, le Trévisani, Solimène, Tiepolo, Ricci,

enfin Pompei Battoni et le chevalier Appiani, qui fermèrent, sur la fin du siècle dernier et au commencement du nôtre, la série des peintres les plus remarquables qu'a produits l'Italie depuis la fin du XVIe.

Le feu sacré de la grande peinture historique ne devait cependant pas s'éteindre, car quand les écoles d'Italie étaient en voie de décliner, c'est-à dire en plein XVIIe siècle, apparurent, en deçà des Alpes, quatre hommes bien faits assurément pour lui donner une nouvelle impulsion. Ces quatre hommes, dont les trois premiers ont égalé les plus grands maîtres italiens, sont Rubens, en Flandre; Vélasquez et Murillo, en Espagne, et notre célèbre Nicolas Poussin.

A dater d'eux, la peinture ne dégénéra pas non plus complétement, mais chaque nation tendit plus spécialement à la représentation des faits historiques qui lui étaient propres et à la peinture de ses mœurs. C'est alors que les Hollandais et les Flamands virent paraître les Gérard Dow, les Miéris, les Metzu, les van De Velde, les Ostade, les Téniers, les Brauwer, les Wouwerman, les Berghem, les Karel Dujardin et tant d'autres artistes qui ont su joindre le fini le plus précieux à la reproduction la plus exacte de la nature. C'est aussi à cette époque que l'Angleterre, qui est restée si longtemps en dehors du mouvement artistique, eut son célèbre Guillaume Hogarth, qui résume à lui seul l'état de la peinture dans son pays.

Quant à la France, la peinture y devint théâtrale comme les mœurs de ce qu'on appelle le grand siècle. Laurent de la Hyre, Le Brun, Mignard, Le Sueur lui-même, Jouvenet, Van der Meulen, les Parrocel, les Martin furent des artistes habiles, mais qui visèrent tellement à l'effet, qu'ils devinrent de grands décorateurs. Leurs successeurs : les Restout, les Natoire, les de Troy, les van Loo, les Lagrenée, etc., renchérirent encore sur leur mépris pour les grandes traditions artistiques, et le laisser-aller, pour ne pas dire plus, des mœurs de la Régence et du règne de Louis XV aidant, les arts eurent pour représentants les Wat-

teau, les Lancret, les Boucher, les Baudouin, les Fragonard et tous les descendants de l'Ecole de Le Moine, dont les œuvres sont pétillantes d'esprit, c'est vrai, mais qui pensèrent avant tout à charmer les yeux, sans trop se soucier du sacrifice qu'ils étaient forcés de faire de la morale et du bon goût.

L'Ecole de David voulut bien arrêter ce mouvement rétrograde, mais nos mœurs ne se façonnèrent pas longtemps à ses prétentions à la suprématie et à l'omnipotence. On se contenta de rendre justice à quelques-unes de ses productions qui retracent avec éclat et vigueur la gloire nationale de l'époque, comme le *Serment du Jeu de Paume* de David, les *Pestiférés de Jaffa* de Gros, la *Bataille d'Austerlitz* de Gérard; mais on regretta la fausse route dans laquelle elle entraînait l'art en voulant le soumettre à des principes immuables et par conséquent peu en harmonie avec l'instabilité de notre caractère. Aussi fut-elle emportée à son tour, ne laissant surnager à sa chute que deux hommes qui, formés en dehors d'elle et ne visant pas à faire eux-mêmes école, parurent, l'un comme une protestation contre les tendances licencieuses de la fin du siècle dernier, l'autre comme un retour à cet heureux accord de la beauté des formes, de la grâce et de l'élévation du sentiment. Ces deux hommes sont J.-B. Greüze et P.-P. Prud'hon, qui feront toujours la gloire de notre Ecole nationale.

Nous devons nous arrêter ici; ce simple aperçu suffit, il nous semble, pour démontrer jusqu'à la dernière évidence, que les arts d'imitation, la peinture surtout, sont presque toujours l'expression des mœurs ou des tendances politiques et religieuses d'une époque, ainsi que nous l'avons dit, comme nous le prouverons encore dans le chapitre suivant, et comme l'atteste enfin l'état actuel de notre Ecole moderne, qui porte le cachet irrécusable de nos doutes et de notre incertitude en toutes choses.

CHAPITRE II

DES CARACTÈRES DISTINCTIFS DES ÉCOLES ET DES PRINCIPAUX MAITRES EN PEINTURE

On appelle généralement école un lieu consacré à un enseignement quelconque : scientifique ou professionnel; mais on donne aussi ce nom à un assemblage d'objets d'art identiques ou à une réunion d'artistes ou de savants agissant d'après les mêmes principes :

Soit par rapport à l'époque; ainsi : Ecole gothique, Ecole ancienne, Ecole moderne; — soit par rapport au pays : ainsi Ecole italienne, espagnole, flamande, hollandaise, allemande, française; — soit par rapport à différentes parties du même pays : comme pour l'Italie, on connaît les Ecoles florentine, vénitienne, romaine, lombardo-bolonaise, napolitaine, siennoise; pour l'Espagne, celles de Valence, de Madrid, de Séville; pour les Pays-Bas, les Ecoles flamande et hollandaise; — soit enfin par rapport aux maîtres sous l'inspiration desquels les objets d'art ont été exécutés

ou les artistes ont travaillé : ainsi Ecoles du Titien, de Raphaël, du Corrége, de Murillo, de Vélasquez, d'Albert Durer, du Poussin, de Le Sueur, de Van Loo, de Watteau, de Boucher, de David.

Etudions les Ecoles sous leurs différents points de vue, en faisant toutefois remarquer que souvent un tableau, comme tout objet d'art, peut tenir de plusieurs Ecoles, quand son auteur a étudié dans un lieu sous l'influence de tels ou tels maîtres, et qu'il a quitté ce pays pour venir habiter un autre lieu, où sa manière s'est transformée, ne conservant rien ou que peu de chose des traits caractéristiques de ses premières études. C'est ainsi que Raphaël, dans ses premières œuvres, se ressent de l'école florentine à laquelle appartenait le Pérugin son maître; que Murillo a eu successivement trois manières qui n'ont presque rien de commun entre elles; que Rembrandt a peint tour à tour dans le ton clair et dans le clair-obscur, etc.

Un peintre peut aussi sortir accidentellement du genre qu'il a généralement adopté et dans lequel il est connu : c'est ainsi, pour ne pas trop multiplier les exemples, qu'on voit à Amsterdam de superbes portraits de Karel Dujardin, si renommé pour ses animaux et ses paysages; qu'on connaît des Saintes-Familles de Boucher et des pastorales de David; que nous avons tout récemment vu à Anvers deux sujets mythologiques, formant dessus de portes, signés Nicolas Berghem, que nous eussions volontiers attribués à Le Moine. De là, pour la classification, des difficultés dont l'étude et l'expérience mettent seules à même de triompher.

§ I. — ÉCOLE GOTHIQUE.

On donne communément le nom de gothiques à tous les tableaux peints avant l'époque dite de la Renaissance, c'est-à-dire avant 1450. Ainsi donc, bien

que dans l'Ecole italienne les tableaux de Cimabue paraissent à quelques personnes déjà assez avancés dans l'art pour être compris dans la Renaissance, tous ceux qui l'ont suivi jusqu'au Pérugin exclusivement sont ordinairement classés parmi les gothiques.

Les tableaux gothiques portent aussi bien, et mieux encore peut-être que tous les autres, le caractère du pays où ils ont été peints, parce que dans ces temps éloignés, les peuples communiquant moins entre eux, conservaient mieux les types qui leur étaient propres.

A quelque pays qu'appartiennent ces tableaux, ils sont tous remarquables par l'incorrection de leur dessin; les figures en sont généralement longues, les doigts sont, comme on le dit, d'une seule venue, les couleurs en sont crues; mais ces défauts sont souvent compensés par une grande distinction et une grande simplicité dans la tenue des personnages. Si les étoffes ne font pas suffisamment sentir les formes qu'elles sont destinées à recouvrir, elles sont généralement jetées avec grâce. Les têtes, vues souvent de profil, sont surtout d'une grande noblesse et d'une naïveté remarquable. Dans quelques-uns des maîtres primitifs de l'Ecole italienne, le sentiment religieux est très-souvent porté au suprême degré.

De quelque provenance qu'ils soient, les tableaux gothiques manquent tous de perspective; c'est-à-dire que les anciens ne connaissaient pas l'art de faire fuir les lointains par la dégradation ou l'indécision progressive de la teinte. Les fonds en sont crus, sans profondeur, d'un bleu sans nuages, et laissent souvent entrevoir des personnages dont les artistes n'ont pu faire sentir l'éloignement que par leur petitesse relative. On en voit beaucoup qui contiennent plusieurs épisodes du même sujet, comme dans le tableau du Giotto inscrit dans notre musée sous le n° 209. La loi des trois unités étant inconnue des anciens, leur composition est souvent morcelée et offre fréquemment des anachronismes ou des erreurs de temps, de lieux et de costumes.

Beaucoup de tableaux gothiques sont peints sur fond d'or, surtout ceux faits en Italie par des artistes grecs qui avaient séjourné dans l'ancienne Byzance et qu'on nomme pour cela Byzantins, comme nous le voyons dans notre Musée aux n°s 503, 505, 506, 507, 508, 509, et même dans ceux de Goddo-Gaddi, n° 199, et dans celui inscrit sous le n° 212, qu'on croit appartenir à l'Ecole du Giotto. Le célèbre Margaritone d'Arezzo, qui fut à la fois sculpteur, architecte et peintre, et tenait le premier rang parmi les imitateurs des Grecs avant Cimabue et le Giotto, n'a peint que sur des fonds d'or. Ces fonds d'or sont souvent ouvragés, c'est-à-dire parsemés d'étoiles ou d'autres dessins qui dénotent chez plusieurs une grande habileté dans l'art de manier le burin. Les fleurs et autres accessoires en sont quelquefois peints de manière à faire un léger relief. Les manteaux chez les vierges sont souvent couverts d'étoiles et ornés de riches passementeries d'or.

Les tableaux gothiques des Ecoles du nord, flamande, hollandaise, allemande, d'une époque moins reculée que ceux du midi, n'ont cependant pas dans les figures la distinction de ceux-ci : les têtes vues fréquemment de face sont souvent courtes, arrondies, vulgaires, manquent d'expression ; ils sont plus rarement peints sur fonds d'or, mais ils sont infiniment plus riches de détails ; ce qui trahit déjà la tendance de ces Ecoles à rechercher le fini aux dépens du grandiose. Les plis des étoffes y sont cassés carrément, et très-souvent ces étoffes sont non-seulement, comme nous l'avons dit, façonnées ou brodées en or, mais encore garnies de perles et de pierreries, comme on le voit dans les magnifiques tableaux de Van Eyck et de Memling, n°s 163 et 289 de notre Musée, qui, pour l'Ecole flamande, figurent encore parmi les gothiques.

Les tableaux gothiques sont presque tous sur bois : les italiens sur bois de cèdre, et ceux des écoles du nord sur chêne, ce qui sert très-souvent à les distinguer. Ils sont peints avec des couleurs détrempées ou

délayées dans la colle, le blanc d'œuf, ou quelque autre matière glutineuse passant rapidement de l'état liquide à l'état sec, ou bien incorporées dans du bitume ou toute autre résine. Néanmoins, ceux qui ne datent que de 1430, époque à laquelle les frères Van-Eyck inventèrent la peinture à l'huile, quoique offrant encore les caractères des gothiques, sont peints de cette dernière manière, qui fut aussitôt adoptée que connue. Enfin, la couleur des gothiques du nord est plus marquée que celle des italiens, mais elle est plus crue, souvent discordante, même criarde.

Notre Musée est malheureusement peu riche en tableaux gothiques; nous le regrettons vivement parce que ces tableaux, en donnant une idée de la peinture à ses diverses époques, montreraient mieux que toutes les dissertations les phases si variées par lesquelles l'art a dû passer pour arriver jusqu'à nous. L'acquisition du musée *Campana* comblera plusieurs lacunes depuis longtemps signalées.

La galerie la mieux partagée à cet égard est la collection royale de Berlin qui compte, indépendamment de plusieurs Giotto, cinq Boticelli, trois madones et deux autres tableaux importants de Philippino Lippi; quatre de Cosimo Roselli; deux madones et une Madeleine pénitente de Lorenzo di Credi; une sainte famille d'André Verocchio, le maître du Pérugin et de Léonard de Vinci, dont les œuvres sont très-rares; deux grandes vierges glorieuses et plusieurs portraits de Dominico Ghirlandajo; une magnifique adoration des mages de Pinturicchio; deux tableaux de Lorenzo Costa: enfin plusieurs œuvres fort remarquables des écoles dites de Saxe et de Franconie, qui florissaient dans le cours des XIIIe et XIVe siècles, comme un Christ de N. Wurmser de 1350, et différents épisodes de la vie de J.-C. de maître Wilhelm de Cologne, datés de 1380.

Les galeries particulières de l'Angleterre sont aussi très-riches en tableaux de ce genre. Comme on les recherche beaucoup en France depuis quelques années,

nous entrerons dans quelques détails sur les maîtres primitifs à l'occasion des écoles auxquelles chacun d'eux appartient.

§ II. — ÉCOLE ITALIENNE

Les peintres italiens sont sans contredit ceux qui ont porté le plus haut la gloire de leur art, et l'ont fait briller du plus vif éclat. Ils ne se sont montrés inférieurs dans aucune de ses parties, et sans dédaigner les tableaux de chevalet, c'est-à-dire de petite dimension, ils ont surtout pris à tâche de se signaler dans les grandes compositions historiques, et ils y sont parvenus au point de n'avoir à redouter aucune rivalité.

Quelqu'un a-t-il en effet jamais atteint le style de Michel-Ange; le Titien n'est-il pas le prince des coloristes? Où trouver des figures plus gracieuses et des nuances de chair plus fraîches que celles du Corrège? Qui sut jamais composer une grande scène plus savamment que Paul Véronèse, et donner à une figure plus de noblesse, plus de majesté, et une expression plus dramatique que Léonard de Vinci? Enfin, Raphaël ne résume-t-il pas avec un égal succès toutes les parties les plus élevées de l'art?

A quoi faut-il attribuer cette supériorité de l'école italienne sur toutes les autres? Les uns la regardent comme l'effet naturel du riant climat sous lequel elle s'est formée; d'autres l'attribuent aux richesses que le triomphe de la religion catholique accumula autour de la capitale du monde chrétien; d'autres enfin y voient un résultat du refuge que trouvèrent dans ces riches contrées les débris de la civilisation grecque que le fanatisme musulman chassa de tous les points soumis à ses lois. Aucune de ces raisons n'est peut-être la véritable; mais on ne peut nier que leur réunion puisse donner une solution satisfaisante de la question.

L'école italienne, malgré son immense et incontestable supériorité, a pourtant beaucoup perdu de sa valeur dans le commerce des beaux-arts. Les maîtres en ont été si souvent copiés et ont eu des imitateurs si habiles, que les plus experts craignent toujours de se fourvoyer et de n'avoir que de belles copies au lieu des originaux.

Cette crainte n'est malheureusement que trop fondée; car il est bien évident que les grands maîtres n'ont pas fait le quart des tableaux qu'on leur attribue et qui figurent dans les plus riches collections.

Quand, pour notre compte personnel, nous avons vu les immenses fresques dont Raphaël a orné les seuls murs du Vatican, nous nous sommes demandé, par exemple, comment, dans l'espace de dix-huit ou vingt ans au plus qu'il a pu consacrer à de pareils travaux, car il est mort à trente sept ans, il a eu encore le temps de produire cette multitude de tableaux de toute espèce qu'on lui attribue?

Aussi, les amateurs scrupuleux et prudents n'accordent-ils de confiance qu'aux œuvres italiennes qui, au mérite d'une exécution irréprochable, joignent l'avantage d'une origine certaine ou d'une authenticité que la filière qu'elles ont suivie rend plus que probable.

Nous avons tout récemment eu occasion de reconnaître combien cette défiance nous rend quelquefois injustes et mauvais juges en pareille matière. Un tableau de Raphaël, d'une authenticité irrécusable, est extrait du Musée sur l'ordre du roi Louis XVIII pour être prêté à un haut personnage qui désire en avoir une copie. Ce haut personnage étant mort quelque temps après, le tableau resta dans la famille, et plus tard fut vendu aux enchères publiques, en présence de plusieurs grands amateurs, pour la modique somme de cinquante-neuf francs. L'acquéreur, d'ailleurs assez bon connaisseur, l'avait pris comme tout le monde pour une copie, et l'eût peut-être revendu pour tel si, dans un recollement des tableaux du Musée, on ne se

fût pas aperçu de sa disparition. On prit aussitôt des renseignements et on découvrit qu'il avait été vendu avec le mobilier du personnage auquel il avait été prêté. Le procès-verbal de la vente indiquant le nom de l'acquéreur, on exerça contre lui le droit de revendication qui appartient à l'État, et le tableau est réinstallé au musée où il continuera probablement, comme avant, à passer pour un chef-d'œuvre. *Ab uno disce omnes.*

Quoiqu'il en soit, on subdivise généralement l'école italienne en florentine, vénitienne, romaine, lombardo-bolonaise, ombrienne, napolitaine, génoise et ferraraise. Etudions les caractères généraux propres à chacune d'elles, surtout des six premières; les deux dernières se confondant avec la lombardo-bolonaise.

Florentine

Si les peintures étrusques ne suffisaient pas pour faire de la Toscane le berceau de la peinture en Italie, l'école qui s'est formée dans son sein peut du moins se glorifier, non-seulement d'avoir plus qu'aucune autre préparé les prodiges de la Renaissance, mais encore d'avoir constamment marché d'un pas égal et régulier vers le perfectionnement de l'art.

En effet, à dater de Cimabûe, Jean (1240-1310), qui, instruit ou mieux inspiré par des peintres grecs mandés par le sénat de Florence, devint avec le pâtre Giotto di Bondonne (1276-1336) son élève, le véritable fondateur de cette école, jusqu'à Verocchio, André (1432-1488), qui eut l'honneur d'être le maître de Léonard de Vinci et du Pérugin, c'est-à-dire pendant deux cents ans; c'est de Florence ou du moins de la Toscane que sont sortis les plus grands noms dont s'honore l'école primitive, tels que :

Gaddo-Gaddi (1239-1312), ami de Cimabue, que le pape Clément V chargea de plusieurs travaux pour la basilique de Saint-Pierre de Rome;

Les deux Orcagna, André et Bernard (1329-1389), dont on voit encore, à Florence, deux belles fresques: *le Paradis* et *l'Enfer*, où ils ont peint leurs amis dans le séjour des bienheureux, et leurs ennemis parmi les réprouvés;

Fiesole, Jean, dit Fra Angelico (1387-1455), dont les têtes d'anges, de vierges et de saints ont une grâce naïve et une beauté vraiment surnaturelles, comme on peut le voir par son *Couronnement de la Vierge* du nº 214 de notre musée, et qui refusa l'archevêché de Florence, autant par humilité que pour rester attaché à ses travaux.

Le Massaccio, ou Maso Thomas (1401-1443), dont la composition, le dessin et l'expression ont fait pressentir Raphaël; un des premiers qui donnèrent véritablement de la vie, du mouvement et des proportions régulières aux figures;

Castagno, André (1406-1481), dont la fierté de pinceau, les raccourcis et la perspective étonnent pour l'époque. C'est lui qui, ayant surpris de Dominique de Venise le secret de la peinture à l'huile, qu'Antonello avait communiqué à celui-ci, l'assassina, le croyant seul dépositaire de ce secret. On le connaît aussi sous le nom d'André Degl'impiccati, d'un tableau de pendus, qu'il avait peint, d'une effrayante vérité;

Fra Filippo Lippi (1412-1469), dont notre musée a une *Nativité*, nº 233, dans laquelle se révèlent une composition variée, une touche vigoureuse et franche; c'est à son fils Filippino (1460-1505), élève de fra Diamente, qu'on doit les superbes fresques qui ornent la chapelle Branccaci del Carmine de Florence, longtemps attribuées au Massaccio, qui sont le début de l'art moderne, et qu'ont étudiées les plus grands artistes de l'époque;

Rosselli, Cosimo (1430-1506), qui fut un des collaborateurs de fra Angelico Fiesole, ainsi que Benozzo, dit Lese Gozzoli, élève de Fiesole (1424-1485), qui a

peint sur une muraille du Campo-Santo de Pise une fresque formant une série de vingt-quatre sujets tirés de l'Ancien Testament : œuvre importante qui lui valut un tombeau dans ce célèbre cimetière ;

André Verocchio (1432-1488), qui fut le maître du Pérugien, de Léonard de Vinci et de Lorenzo di Credi, et qui se voyant devancé par de Vinci dans une *Sainte Famille* qu'il était chargé de peindre avec lui, et qu'on voit aujourd'hui au musée de Berlin, renonça à la peinture et se livra à la sculpture. On voit de lui, à Florence, le *Baptême de Jésus-Christ*, et à Munich les *Trois Archanges*, dont les têtes ont les plus grands rapports de sentiment avec celles de Léonard ;

Orefice Pierre, dit Pierre de Cosimo (1441-1521), élève de Rosselli, dont l'esprit fantasque s'exerça sur des sujets bizarres et lugubres, mais dont le nom ne peut être omis, parce qu'il fut un des maîtres d'André del Sarte ;

Signorelli, Luc (1440-1521), un des premiers artistes qui se livrèrent à des études anatomiques sérieuses, et dont le dessin exact et sévère a souvent servi de guide à Michel-Ange lui-même ;

Botticelli Sandro, dit Alex. di Filipepi (1447-1515), dont les vierges ont un profil à la fois si pur, si modeste et si gracieux, et dont nous avons au musée deux ravissants tableaux sous les nos 195 et 196 ;

Enfin, les trois frères Ghirlandajo, dont le premier, Dominique (1449-1498), artiste tout à la fois sévère, noble et gracieux, fut appelé à Rome pour orner la chapelle pontificale, et eut l'honneur d'être le maître de Michel-Ange ; c'est lui qui, le premier, imita avec la couleur les ornements qu'à cette époque on avait l'habitude de dorer. Le second, Benoît (1458-1499), aida son frère Dominique dans ses travaux, en termina même plusieurs avec son autre frère David, qui s'occupa surtout de mosaïque, puis vint en France, où il reçut un bon accueil. La belle *Visitation* de notre musée, n° 204, est de Dominique ; *Jésus-Christ sur le chemin du Calvaire*, n° 203, est de Benoît ; le *Cou-*

ronnement de la Vierge, n° 205, est de Ridolphe, fils de Dominique, dont nous parlerons bientôt.

Depuis eux, Michel-Ange, Léonard de Vinci et André del Sarte, dont les œuvres forment la seconde époque de cette école, l'ont élevée à un degré que d'autres ont pu atteindre, mais qu'aucune n'a surpassé.

L'école florentine est éminemment classique : ses caractères distinctifs sont une grande correction de dessin, une élévation de sentiment portée fort loin, et un goût exquis dans le choix de ses modèles. Son expression dramatique est excellente, et les têtes des madones qu'elle a produites sont toujours remplies de noblesse et de majesté; elle pèche malheureusement, en général, par la couleur, ou du moins elle ne peut, sous ce rapport, soutenir la comparaison avec l'école romaine et, à plus forte raison, avec celle de Venise. Il semble qu'elle ait moins cherché à plaire qu'à imposer l'admiration; elle a généralement sacrifié la grâce à la grandeur, la beauté à la correction.

Son véritable chef, dans sa grande époque, est Michel-Ange, Buonarroti (1474-1564), dont le caractère austère se traduisit dans les chefs-d'œuvre que son ciseau et son pinceau léguèrent à la postérité. Cet homme extraordinaire, qui ne fut pas moins grand architecte que sculpteur et peintre, regardait la fougue et l'élévation de la pensée comme les premières conditions de l'art; aussi, en peinture, leur a-t-il sacrifié les autres branches. Et cependant, la couleur chez ce grand artiste n'est pas telle que son défaut d'éclat nuise à l'effet que produisent sur l'imagination ses sublimes peintures de la chapelle Sixtine, où il semble être parvenu par son *Jugement dernier*, sa *Création du monde*, ses *Episodes du Testament*, au plus haut degré qu'il soit donné à l'homme d'atteindre.

Michel-Ange n'a guère peint au delà de cinquante ans; le reste de sa longue carrière a été consacré à des travaux d'architecture et de sculpture. On a dit avec raison que si l'expression de *grandiose*

n'existait pas, elle aurait dû être inventée pour caractériser sa manière. Nous n'avons aucune peinture de lui, et la plupart des tableaux qu'on lui attribue sont apocryphes; on ne connaît guère comme authentiques, indépendamment de ses fresques, que sa *Vierge agenouillée*, ses *Parques* et sa *Sainte-Famille* de Florence; son *Songe*, qui est à Londres, son *Jupiter enlevant Ganimède*, de Saint-Pétersbourg; *Jésus-Christ aux oliviers* de Munich; son *Christ à la colonne* de Madrid; toutes productions dont la beauté n'empêche pas de reconnaître que son génie était plus à l'aise dans la sculpture monumentale et les grandes fresques, que dans la peinture de dimension ordinaire.

Léonard de Vinci (1452-1519) se présente dans cette école sur la même ligne que Michel-Ange, car si ses œuvres ne décèlent pas une imagination aussi ardente, une exécution aussi hardie, elles portent le cachet d'un esprit plus régulier et d'un sentiment plus rationnel de la grâce et de la véritable beauté. Ses têtes de Vierges et de femmes en général ne peuvent, en effet, sous ce dernier rapport, être comparées qu'à celles de Raphaël, sur lesquelles elles l'emportent même encore par le clair-obscur. Le désir de donner à son dessin la plus grande régularité possible, rend quelquefois ses contours un peu secs, de même que sa couleur revêt souvent aussi une teinte violacée, qui, par le temps, est arrivée au point de masquer l'élégant modelé de ses superbes têtes.

C'est ce que nous ne voyons que trop dans le portrait de la belle Mona Lisa, dite la *Joconde*, du n° 484 de notre musée, dans le *Saint-Jean* n° 480, et dans plusieurs autres productions plus importantes, comme sa *Vierge aux rochers* du n° 482, en admettant qu'elle soit de lui. Quelques érudits attribuent, en effet, ce tableau, dont il existe d'ailleurs plusieurs belles reproductions, les uns à Uggione Marc (1480-1530), un de ses meilleurs élèves, mais de l'école lombarde, et dont nous avons une belle *Sainte-Famille*, n° 430; d'autres à André Solario, son disciple, dit-on, qui l'a quelquefois parfaitement imité, quoique tenant aussi plus

de l'école lombarde à laquelle il appartient évidemment par sa *Vierge* du n° 403 de notre musée. Nous reviendrons plus loin sur Solario en même temps que nous parlerons de Luini, auquel on attribue tous les tableaux qu'on n'ose pas donner à Léonard, dont ils ont souvent le dessin et la couleur.

Quoi qu'il en soit, Léonard de Vinci est un artiste éminemment classique ; on l'a désigné avec raison comme le plus savant des peintres. Désireux d'embrasser l'universalité des connaissances humaines, il fut en même temps sculpteur, ingénieur, chimiste, mécanicien et poète distingué. D'un caractère aimable et généreux, il ne put cependant supporter la rivalité qui existait entre lui et Michel-Ange ; aussi accepta-t-il les offres que lui fit François Ier, de venir en France. Il y fut comblé d'honneurs, mais il n'eut pas le temps d'y fonder l'école dont sa mission semblait avoir pour principal but de nous doter.

Léonard de Vinci a eu dans Lorenzo di Credi (1453-1531), élève comme lui d'André Verocchio, un émule qui, en s'appropriant sa manière, l'imita assez bien pour que de leur temps on confondît déjà leurs tableaux. On voit de Lorenzo à Florence plusieurs compositions religieuses, entre autres une *Annonciation*, qu'on cite comme un chef-d'œuvre. Le seul tableau que nous avons de lui, n° 177, le met au-dessus de la plupart de ses devanciers par la grâce de la composition, le sentiment et l'expression des figures, le fini précieux et le moelleux de la touche.

Il ne faut confondre ce Lorenzo ni avec Lotto dit Lorenzo de Venise, dont nous parlerons plus loin ; ni avec Lorenzo Costa (mort en 1530) de l'école ferraraise, mais qui étudia aussi à Florence, et laissa en mourant une nombreuse famille d'artistes, dont un dernier, Francesco Costa, travailla sous Jules Romain au palais du T de Mantoue, en 1531 ; ni avec Lorenzo de Pavie, qui vivait en 1513, de chacun desquels notre musée a un tableau ; ni avec les frères Lorenzetti de Sienne. Lorenzo di Credi a eu pour élève

Sogliani J.-Antoine, qui a beaucoup travaillé avec lui, et dont les figures ont avec les siennes un grand rapport d'expression, de douceur et de bonté.

André Del Sarte, Vannucchi (1488-1530) est, après Michel-Ange et Léonard de Vinci, l'artiste qui a le plus honoré l'école de Florence. Si on ne le jugeait que par les quelques vierges ou les saintes familles que nous voyons de lui en France, on le placerait au rang des artistes ordinaires; mais quand on a eu occasion de voir les grands ouvrages qu'il a laissés à Florence, seulement à l'église de l'Annunziata, où il a été enterré, et qui a de lui sa belle *Madone del Sacco*, ainsi nommée du sac de blé qu'il a reçu pour son payement, on lui rend justice, et on regrette que sa vie agitée l'ait arrêté dans son essor.

Son dessin, sans être toutefois aussi régulier que celui de Léonard de Vinci, est correct; sa couleur est franche et ne le cède point en harmonie, surtout pour les enfants, à celle de Raphaël. Ses compositions sont bien conçues, ses mouvements naturels, et ses draperies sont jetées avec goût. Telle fut d'ailleurs la réputation dont il a joui de son temps, que, lors du siége de Florence en 1520, les soldats respectèrent une de ses fresques qui ornait le réfectoire du monastère de Saint-Salvi. Notre musée a trois tableaux de lui.

André a eu pour imitateur Puligo (voy. l'Ecole napolitaine) qui devint son ami, quoique élève de Ridolphe Ghirlandajo; de même que Sguazzella, André, qu'il avait amené avec lui en France, quand il y fut appelé par François Ier, et où il le laissa, après son départ, attaché au service du cardinal de Tournon. Il a eu aussi pour élève, puis pour rival, le Pontorme, Carrucci, Jacques (1493-1558), qui avait d'abord étudié sous Léonard de Vinci, Albertinelli et P. de Cosimo, et qui, de l'aveu de Michel-Ange et de Raphaël, comme le prouve d'ailleurs la *Sainte-Famille* qu'a de lui notre musée sous le no 157, serait devenu un grand artiste, aurait même égalé André, s'il se fût arrêté dans l'excellente manière qu'il s'était créée dans ses premières

études, au lieu de se faire plus tard l'imitateur d'Albert Durer. Mais les deux principaux élèves d'André sont Rossi François dit il Salviati, et Vasari.

Rossi (1510-1563), qui prit son surnom du cardinal Salviati, auquel il resta longtemps attaché, voyagea beaucoup et visita successivement Bologne, Rome, Mantoue, dont il orna plusieurs édifices; il vint même en France, appelé par le cardinal de Lorraine, dont il décora le château de Dampierre; puis il retourna dans sa patrie, et obtint du pape Pie IV des travaux que la mort l'empêcha d'achever. Nous avons de lui, sous le n° 367, l'*Incrédulité de saint Thomas*, qui, tout en démontrant un beau talent, le tient encore à une grande distance d'André.

Rossi a eu pour élève à Rome Porta, Joseph, dit Salviati le jeune (1520-1572), peintre, mathémacien et architecte, qui fut désigné par le Titien pour peindre avec Paul Véronèse la décoration de la bibliothèque de Saint-Marc à Venise, et dont nous avons un tableau sous le n° 309, dont le coloris rappelle l'école vénitienne.

Quant à Vasari, Georges (1512-1574), qui avait d'abord étudié sous Michel-Ange, il est plus connu par sa *Vie des peintres* qu'il a écrite sur les conseils du cardinal Farnèse. Comme peintre, il doit plutôt être considéré comme une habile décorateur, son extrême facilité l'ayant empêché de donner aux nombreux ouvrages dont il a orné les édifices de Pise, de Bologne, d'Arezzo et de Rome, tant en architecture qu'en peinture, tout le soin nécessaire. On lui reproche d'avoir introduit le style dur qui régna de son temps, et après lui, dans l'École florentine, et dont les deux tableaux que nous avons de lui, n°s 453 et 454, ne se ressentent que trop, quoique renfermant d'ailleurs, sous plusieurs rapports, de belles qualités.

Sur la fin du xv[e] siècle, il était encore sorti de cette savante École plusieurs grands artistes dont les noms sont restés célèbres dans les fastes de l'art, parmi lesquels on doit surtout citer :

Fra Bartolommeo dit Baccio della Porta, ou il Frate

(1469-1517), qu'il ne faut pas confondre avec Porta Salviati que nous venons de citer. Cet habile artiste fut l'ami de Raphaël lors de son séjour à Florence, et reçut de lui des conseils sur la perspective en échange d'utiles leçons qu'il lui donna sur l'emploi des couleurs. On voit de lui dans la galerie de Berlin une magnifique *Assomption de la Vierge*, qu'il peignit avec Albertinelli, Mariotto (1467-1512), et à Florence une *Vierge et l'enfant entourés des saints protecteurs de la ville*, tableau qu'on regarde généralement comme un chef d'œuvre, ainsi que la superbe *Salutation angélique* qu'a de lui notre musée sous le n° 64, qui est sans contredit une œuvre des plus remarquables des premières années de la Renaissance;

Granacci, François (1477-1544), élève de Dominique Ghirlandajo, condisciple et ami de Michel-Ange, dont il prit la manière large et vigoureuse de composer, à laquelle il joignit une exécution des plus soignées. On voit de lui à Berlin une superbe *Vierge glorieuse*, qu'il a peinte avec son maître;

Peruzzi, Balthazar (1481-1536), qui étudia à Sienne, puis à Rome, fut habile architecte et serait devenu un des plus grands maîtres de l'école italienne, si sa vie agitée lui avait permis de donner un libre cours à ses vues élevées, comme compositeur et dessinateur;

Ghirlandajo, Ridolphe, fils de Dominique (1485-1560), neveu de Benoît, et élève de David son autre oncle et de Fra Bartolommeo; il fut aussi l'ami de Raphaël qui, lors de son séjour à Florence, chercha à l'attirer à Rome. C'est de lui que sont les belles décorations du dôme de Sienne, et plusieurs travaux importants dans lesquels il fit preuve d'un beau style et d'un riche coloris, qualités qui ressortent si bien dans son admirable *Couronnement de la Vierge*, n° 205 de notre musée, qu'il exécuta à vingt-deux ans;

Rid. Ghirlandajo a eu pour élève Barbatelli, Bernard (1542-1612), dit de Groteschi de son habileté à

peindre les grotesques. Il exécuta dans ce genre à Florence des choses vraiment admirables, travaillant habituellement de pratique, tout en conservant une touche fine et un dessin étudié ;

Le Rosso, dit maître Roux (1496-1541), qui se forma sur les ouvrages de Michel-Ange et du Parmesan, et fut appelé en France par François Ier qui lui confia tous les travaux d'embellissement du palais de Fontainebleau, où il devint l'émule, le rival même du Primatice ; la mort de ce dernier lui laissa le champ libre pour l'achèvement de ces embellissements. Peu d'artistes ont porté aussi loin la science des ornements. Il ne reste de trace de lui à Fontainebleau que dans la galerie de François Ier. On voyait autrefois au château d'Ecouen un *Saint Michel archange* et un *Christ mort*, qui lui faisaient le plus grand honneur.

Le XVIe siècle s'ouvre à Florence par le nom d'un des plus grands dessinateurs de l'Ecole italienne : c'est celui de PERINO ou PIERINO DEL VAGA, Buonaccorsi, Pierre (1500-1547) élève de Ridolphe Ghirlandajo. Il prit le nom de Vaga par reconnaissance pour un peintre de ce nom auquel il dut ses premiers succès. Il est regardé comme un des plus habiles des peintres qui allèrent à Rome aider Raphaël.

On lui doit le plus bel ouvrage qui ait été fait à Rome de son temps : la salle royale, commencée sous Paul III et seulement terminée en 1572, vingt-cinq ans après la mort de ce grand artiste. Il se retira à Gênes et y mourut, ayant laissé une école d'où sortirent plusieurs artistes distingués. Nous n'avons rien de lui. On lui a bien longtemps attribué le *Défi des Piérides*, n° 369, qu'on donne aujourd'hui à maître Roux, sans beaucoup plus de raison qu'à lui ; mais on trouve plusieurs de ses travaux à Rome, à Berlin, à Londres et à Dresde surtout, où l'on voit de lui une *Vierge et l'enfant Jésus*, qu'on regarde comme une œuvre des plus remarquables. Puis viennent :

DANIEL de VOLTERRE, Ricciarelli (1509-1566), le dis-

ciple favori de Michel-Ange, mais d'abord élève du Sodoma de Sienne, qui se trouvait à Florence, puis de Périno del Vaga. C'est à lui qu'on attribue le tableau si connu de notre musée, n° 347, représentant *David tuant Goliath*, peint sur les deux côtés d'une plaque d'ardoise; tableau qu'on a longtemps attribué à Michel-Ange, et auquel quelques érudits persistent à croire que le grand artiste n'est pas complétement étranger. Daniel de Volterre fut aussi un grand statuaire; il ne sut pas dans sa peinture se dégager des allures parfois trop grandioses, disons même bizarres, dont il avait pris le goût de Michel-Ange; sa couleur est quelquefois aussi d'un gris roussâtre qui altère la beauté de ses formes de femmes, qu'il aimait à peindre de préférence aux hommes;

Les trois Allori, dits Bronzin: Angiolo (1502-1572); son neveu Alexandre (1535-1607); et Cristofano, fils de ce dernier (1577-1621). Angiolo, dont les deux neveux ont pris le nom par reconnaissance, est cependant le seul que les Italiens désignent sous le nom de Bronzin. Elève du Pontorme, il a fait des portraits et des tableaux d'histoire. Ses portraits ont pris par le temps un ton brun tirant sur le noir, et ont par cela perdu de leur modelé, et conséquemment de leur valeur, comme on peut le voir par celui inscrit au musée sous le n° 94. Dans ses tableaux d'histoire sa touche est d'un grand fini, mais son dessin tourmenté donne à ses figures des poses forcées; ce qui n'est que trop évident, dans son *Christ apparaissant à la Madeleine*, n° 93; son style sous ce rapport, s'éloigne de Michel-Ange, qu'il cherchait à imiter.

Alexandre fit aussi beaucoup de portraits, et resta attaché à l'école florentine, prenant, comme son oncle, Michel-Ange pour modèle; mais Christophe chercha à se rapprocher du style vénitien en suivant la manière fine, gracieuse et chaude de ton qu'un artiste fort en renom à cette époque, Titi Santi (1538-1603), lui-même élève d'Alexandre, s'efforçait d'introduire à Florence. Il n'en resta pas moins plus Florentin que

Vénitien, comme le prouve son *Isabelle d'Aragon*, n° 30, il a aussi fait des portraits étudiés avec un grand soin. Ses ouvrages, d'ailleurs assez rares, sont généralement donnés à son oncle;

Le chevalier CARDI da Cigoli, Louis (1559-1613), aussi habile architecte que peintre. Elève d'Alexan. Allori, il imita Michel-Ange, le Corrége, André del Sarte, le Baroche et même Titi. Nous avons trois tableaux de lui, entre autres un *Saint-François*, d'un profil aigu qui n'est pas très-magistral; mais on cite comme un chef-d'œuvre son *Martyre de Saint-Etienne*, qu'on voit à Florence; c'est sans doute ce tableau qui, par la douceur et le modelé des figures, lui a mérité le nom de Corrége florentin que lui ont donné quelques contemporains. Il a publié un *Traité de perspective*, dont son frère Bastien a gravé les figures;

LOMI, Horace, dit Gentileschi (1562-1646), qui parcourut successivement les principales villes d'Italie, la Savoie, la France et l'Angleterre, où il est mort, laissant partout des traces honorables pour son talent et son caractère. Son frère, Aurèle, qui imita le Bronzin dont il était élève, est regardé comme un des chefs de l'école de Pise, où il est mort en 1622. Sa fille, Artémise, qui l'a accompagné dans ses voyages, a peint l'histoire et le portrait avec talent;

ROSSELLI, Matteo (1578-1650), arrière petit-fils d'un frère de Come Rosselli, l'un des derniers artistes de l'ancienne école florentine, qui travailla avec Botticelli et que nous avons cité; il étudia sous Grég. PAGANI, et se perfectionna en étudiant les œuvres d'André del Sarte. Il a beaucoup peint à fresque et a fondé une école qui a soutenu la réputation dont ont longtemps joui différents membres de sa famille. Son dessin rappelle Raphaël; son style est doux, élevé et harmonieux; nous avons deux tableaux de lui, n°s 365 et 366.

Le XVIIe siècle, à Florence, comme dans toute l'Italie, fut le moment de sa décadence. En effet, nous trouvons d'abord :

LIPPI, Laurent (1606-1664), qui fut aussi bon poëte,

habita la Bavière, où l'avait attiré l'archiduchesse Claude et revint à Florence, où il prit Santi di Titi pour modèle, et fit, sous l'inspiration de ce maître, beaucoup de tableaux de moyenne dimension dont les figures, d'un dessin pur, d'un ton harmonieux et d'une bonne couleur, manquent d'expression. Puis :

Carlo Dolci (1616-1686), dont les œuvres rachètent à peine par la liberté de pinceau la douceur et l'harmonie de la touche, ce qui leur manque dans le style. Sa fille Agnès, qui n'a généralement peint comme lui que des demi-figures, a reproduit la plupart de ses tableaux et l'a si bien imité que leurs œuvres se confondent. C'est à elle qu'on attribue la *Tête du Sauveur* de notre musée, nº 182, qui n'est qu'une copie de la tête du *Christ mourant* du musée de Dresde, de son père. L'œuvre la plus remarquable de C. Dolci est sa *Madeleine repentante* du même musée.

C. Dolci a eu pour élève Marinari, Honoré (1627), qui l'imita d'abord, mais prit ensuite une touche plus ferme. Les principaux tableaux de Marinari sont restés à Florence, dont ils ornent la galerie ducale. On y admire surtout un *Saint-Jérôme* et un *Saint-Maur guérissant des infirmes ;*

Castiglione, Jean-Benoît, dit il Benedetto (1616-1670), qui, bien que né à Gênes, se place dans l'école de Florence. Il a peint de bons tableaux d'histoire dans lesquels il introduisait presque toujours des animaux. Son style est ferme, quelquefois même sec, mais sa couleur, d'ailleurs vigoureuse, a passé au brun-roux, comme on le voit par les huit tableaux que nous avons de lui ; il est pour cela peu recherché dans le commerce. Son frère, Salvator et son fils François, tous deux ses élèves, ont tellement peint dans sa manière que leurs œuvres lui sont généralement attribuées ;

Le chevalier Luti, Benoît (1666-1724), qui se perfectionna à Rome sous Ciro Ferri, un des meilleurs élèves de Pietre de Cortone, exécuta beaucoup de tabeaux tant à l'huile qu'à fresque pour les églises de Florence, et se livra aussi avec succès au pastel. Il a

été un des maîtres de J.-B. et de Carle Van Loo. Nous avons de lui une *Madeleine*, n° 243, qu'il a souvent répétée. C'est un des artistes florentins qui attachèrent plus d'importance à la couleur qu'au dessin. Ses têtes de femmes et d'anges sont des plus attrayantes ;

Reddi, Thomas (1665-1726), qui alla aussi se perfectionner à Rome sous Carle Maratte, puis revint à Florence, et y forma des élèves, au nombre desquels se trouvèrent quatre gentilshommes que le Czar Pierre avait envoyés étudier sous lui pour rapporter en Russie le goût de la peinture ;

Enfin, Servandoni, J. Jérôme (1695-1766), plus connu comme architecte que comme peintre. Il a longtemps habité la France, où il est mort, ayant été l'ordonnateur des fêtes qui s'y donnèrent dans la première moitié du siècle dernier. C'est à lui qu'on doit la façade de l'église Saint-Sulpice de Paris. Son coloris manque de vigueur et ses ciels sont trop bleus ; il est peu recherché dans le commerce.

Vénitienne

L'école vénitienne ne peut pas se glorifier d'une origine aussi ancienne que celle de Florence ; car elle compte peu de peintres parmi les primitifs. Les plus anciens sont :

Veneziano, Antoine, qui travaillait dans le milieu du xiv[e] siècle, de 1319 à 1383, par conséquent plus d'un siècle après Cimabue et le Giotto. Il était élève d'Angelo Gaddi, qu'il surpassa. Son dessin et sa composition sont sages ; son coloris est harmonieux. Il a dû avoir un procédé particulier pour peindre à fresque, car ses ouvrages se sont assez bien conservés pour qu'on voie encore de lui, à Pise, des fresques qu'avait commencées Simon Memmi ;

Squarcione, François (1394-1474), le plus habile des maîtres de l'école vénitienne de son temps, dont les



œuvres ont une tendance à se rapprocher du style grec. Il est le père adoptif de **Mantegna**, André (1430-1506), si remarquable par la grande pureté de ses contours, son exécution finie, ses figures élégantes et ses carnations délicates ; qualités dans lesquelles les tableaux que possède de lui notre musée nous mettent à même de reconnaître à un plus haut degré encore que dans Squarcione, son maître, une savante imitation de l'antique. Les neuf tableaux à la détrempe représentant le *Triomphe de Jules-César*, que possède de Mantegna, en Angleterre, la galerie d'Hampton-Court, le placent d'ailleurs au premier rang des peintres précurseurs de la Renaissance.

Quoiqu'il en soit, cette école s'est surtout distinguée par l'éclat de sa couleur, par la science avec laquelle elle s'est appliquée à distribuer la lumière et à rendre le véritable ton de la nature. D'où lui vient cette prédilection pour la couleur ? C'est ce qu'on ne saurait trop dire. Serait-ce parce que n'ayant pas eu, comme les Florentins, des contacts fréquents avec les artistes grecs qui se réfugièrent en Italie, et qui cherchaient un refuge loin des villes commerçantes ; ou bien parce que, n'ayant pas eu constamment sous les yeux, comme les Romains, les magnifiques restes de l'antiquité que la fortune entassa dans la capitale du monde chrétien, les Vénitiens manquèrent de modèles pour se former une idée juste de la variété des types et de la beauté des formes, et cherchèrent alors une compensation dans la force des couleurs ?

Serait-ce aussi, comme on l'a dit, parce que leurs yeux, fréquemment frappés de l'éclat et de la richesse des costumes des peuples du Levant, avec lesquels Venise trafiquait, ils en auraient été éblouis au point de croire la couleur, sinon la principale, du moins une des plus importantes de toutes les conditions inhérentes aux choses ayant pour but la représentation de la nature ? On ne peut faire à ce sujet que de simples conjectures ; la véritable raison de cette préférence échappe.

Les peintres qui signalèrent le début de la Renais-

sance, à Venise, sont les trois Bellin, Antoine de Messine, Carpaccio et les deux frères Vivarini.

Les Bellin sont au nombre de trois : Jacques, dont on connaît des tableaux, surtout des portraits, datés de 1456, et qui fut un des artistes les plus en renom à Venise, à la mort de Veneziano, dont il s'était déclaré le rival ; et ses deux fils, Gentile et Jean. Gentile (1421-1507), auquel sa famille donna ce nom en souvenir de Gentile da Fabriano, son maître, fit, sous la direction de son père, un tableau qui eut tant de succès que Mahomet II, ayant demandé au sénat de Venise un peintre pour orner son palais, il fut désigné. C'est ce voyage qui nous a valu le tableau que nous avons au musée sous le nº 68. Nous avons aussi de lui son portrait et celui de son frère, d'un beau coloris, d'une grande force d'expression et d'une exécution des plus soignées.

Jean (1426-1516), également élève de son père, et même de Mantegna, parvint à réunir toutes les qualités de ses prédécesseurs à celles des grands artistes qui l'ont suivi. Il a eu de plus l'insigne honneur d'être le maître du Titien et du Giorgion. On peut donc avec raison le considérer comme le véritable fondateur de la grande école vénitienne. C'est sous lui que se formèrent Cima, dit de Conegliano, J. Bapt. (1480-1520), qui eut une école nombreuse, d'où sortirent plusieurs artistes habiles, parmi lesquels se distinguèrent surtout son fils Charles, dont les œuvres se confondent avec les siennes ; et Belliano ou Belliniano, Victor (1529), appelé à tort Bellin par Vasari, qui se fit remarquer par des œuvres importantes en perspective.

Antoine de Messine, dit Antonello, est surtout connu pour avoir apporté de Bruges en Italie le secret de la peinture à l'huile, qu'il tenait de Jean Van Eyck ; mais à quelle époque est-il né ? C'est ce qu'on ignore complétement ; la date donnée de 1425 est évidemment une erreur, comme je l'ai prouvé dans un article consacré à ce sujet dans le numéro du 14 avril 1865 du

Moniteur des Arts; car Jean Van Eyck étant mort en 1411 et Antoine, n'ayant alors guère que seize ans, n'aurait pu, ne fût-ce que deux ans avant cette mort, se rendre à Bruges pour un motif aussi important que celui pour lequel il y est allé. Il est donc plus rationnel de porter sa naissance de 1405 à 1415. C'est à lui qu'on attribue le beau portrait d'homme acheté récemment 113,500 francs à la vente Pourtalès, et qui figure aujourd'hui dans notre musée comme un des plus beaux portraits de l'école vénitienne.

Carpaccio, Victor, qui vivait encore en 1522. On le connaît surtout par sa belle composition de la *Vie de sainte Ursule,* en neuf tableaux, et le *Supplice des dix mille Vierges,* qu'on voit à Venise, ainsi qu'une *Présentation de Jésus au Temple.* Nous avons de lui, sous le n° 123, un beau tableau représentant une *Prédication de saint Étienne à Jérusalem,* qui faisait partie d'une suite de compositions formées de sujets empruntés à la légende de ce saint.

Cet artiste, qu'on connaît aussi sous le nom de Scarpaccia, a eu pour contemporain Marc Bazaïti, duquel on connaît d'assez beaux paysages, et pour élève Lazarre Sébastien, qui imita sa manière, mais n'eut pas sa belle entente de la composition et son exécution naturelle et pleine de charme; ce en quoi consiste surtout son principal mérite.

Quant aux frères Vivarini, dits de Murano, Antoine (1460), et Barthélemy (1480), dans les œuvres desquels on trouve souvent un chardonneret, par allusion à leur nom, ils travaillèrent en concurrence des Bellin, et se sont fait remarquer par de belles formes, une bonne entente de la couleur et de la perspective.

Mais si J. Bellin est le fondateur de l'école vénitienne, le Titien, Vecellio Tiziano (1477-1576), en est le véritable chef; car ses œuvres en résument au plus haut degré toutes les qualités. Le talent de ce grand artiste se déploya tour à tour dans les sujets sacrés et profanes, et il sut faire briller ses compositions par le

prestige d'une couleur plus vraie que celle de Rubens, et plus séduisante que celle de Van Dyck, comme on peut le voir par la seule comparaison de sa *Mise au Tombeau*, de notre musée, nº 465, avec les œuvres les plus importantes de ces deux autres maîtres.

Et cependant, pour apprécier le Titien à sa juste valeur, ce que nous avons de lui ne suffit pas; il faut pour cela, d'abord, voir tout ce que possède encore de lui Venise, où se trouvent, entre autres chefs-d'œuvre, son *Assomption de la Vierge* et son *Martyre de saint Pierre;* ensuite visiter la galerie impériale de Vienne, qui a trente-cinq de ses ouvrages. Parmi ces ouvrages est le magnifique *Ecce homo*, qu'il fit à l'occasion de sa nomination au titre de chevalier de l'empire par Charles-Quint, et ne contenant pas moins de vingt-trois figures de grandeur naturelle, qui sont autant de portraits, au nombre desquels sont ceux de l'empereur en armure, et de Soliman II, dit le Magnifique, en costume turc; véritable prodige de style et de couleur.

Les œuvres de ce grand artiste se rencontrent rarement dans les ventes publiques; le seul tableau que nous y avons vu est son *Denier de César*, qui, à la vente du maréchal Soult, en 1852, s'est vendu 62,000 francs; chiffre très modeste, assurément, si on le compare aux prix qu'atteignent depuis quelque temps plusieurs maîtres des écoles françaises qui, malgré toute l'estime qu'on doit avoir pour eux, ne seront probablement jamais à la hauteur du Titien; ou alors l'art ne serait plus qu'un vain mot. Après le Titien viennent :

Le Giorgion, Barbarelli, Georges (1477-1511), dont le coloris est plus prononcé, mais moins harmonieux que celui du Titien. On le reconnaît surtout à ses airs de tête, à la bizarrerie de ses costumes et de ses armures. Nous avons deux tableaux de ce grand coloriste qui a beaucoup travaillé, quoique mort jeune. La galerie du Palais-Royal possédait plusieurs ouvrages importants de lui, parmi lesquels se trouvaient plusieurs portraits de la valeur de ceux des doges Barbarigo et Loredano, qui ornent encore le palais ducal à Venise,

où l'on voit aussi son *Saint-Marc apaisant une tempête*, sa belle *Descente du Christ aux limbes*. Son célèbre tableau du *Salut de Jacob* fait partie de la galerie de Dresde, et c'est dans la collection de Malmesbury que se voit son *Jugement de Pâris*, cité par Rudolfi comme son meilleur ouvrage;

Palme le vieux, Jacob (1480-1548), qui imita habilement le Giorgion pour l'éclat et le brillant du coloris et le Titien pour l'harmonie des teintes, comme on peut le voir par son tableau de l'*Annonce aux bergers* de notre musée, nº 277, qui le cède si peu à ces deux maîtres, qu'on a cru pouvoir le signer du nom du Titien. Ce Palme est nommé le vieux pour le distinguer de son neveu, également Palme, qui ne vint que plus tard (1544-1628). Celui-ci, bien qu'ayant étudié d'abord à Venise, modifia cependant sa manière vénitienne par l'étude qu'il fit à Rome des ouvrages de Michel-Ange, de Raphaël et de Polidore de Caravage. Il a produit beaucoup; ses œuvres, qui sont restées pour la plupart à Venise, se ressentent souvent de la précipitation qu'il a mise à les terminer; elles portent cependant toutes le cachet d'un talent supérieur;

Calcar, Jean Stephan (1499-1546), d'origine flamande, mais élève du Titien, dont il imita si bien la manière que ses portraits sont souvent attribués à celui-ci; ce qui n'étonne pas quand on voit celui que nous avons de lui au musée sous le nº 95, véritable chef-d'œuvre, tant sous le rapport de la tenue que sous celui du sentiment et de l'exécution. C'est lui qui dessina les figures de la première édition du *Traité d'anatomie de Vésale*, ainsi que les portraits qui ornent la *Vie des peintres* de Vasari;

Le Bassan, Jacopo da Ponte (1510-1592), bien qu'imitateur du Titien, est néanmoins remarquable par son style original. Ses compositions naïves, souvent empruntées à l'Écriture Sainte, ses attitudes naturelles, quoique parfois communes et ses teintes d'émeraudes, le rendent assez recherché des vrais amateurs; mais il est peu goûté dans le commerce,

Il a eu plusieurs fils, dont les plus connus sont le chevalier Léandre (1558-1623), et Jérôme (1560-1622), qui se sont exercés sur des sujets sacrés et mythologiques qu'on donne généralement à leur père, dont ils ont le style et surtout la couleur;

Le Tintoret, Robusti Jacopo (1512-1594), qui est devenu le rival, et aurait été l'égal du Titien, dont il avait été l'élève, s'il n'avait pas cédé trop souvent à son imagination et abusé de sa facilité pour aborder les sujets terribles, les scènes émouvantes, et s'il avait su éviter le danger de l'exagération en voulant suivre trop servilement le dessin de Michel-Ange. Il eut pour fille Mariette Robusti, dite la Tintoretta, qui peignit très-bien le portrait, et mourut dans ses bras à la fleur de l'âge. Cette mort a fourni à un de nos artistes vivants les plus distingués, M. Léon Cogniet, le sujet d'un magnifique tableau qu'on voit aujourd'hui au musée de Bordeaux. Le Tintoret a aussi eu un fils, Dominique, qui, de même que sa sœur, se livra particulièrement au portrait et y acquit une bonne réputation. C'est à Saint-Marc et à l'Académie des beaux-arts de Venise que sont les plus beaux tableaux du Tintoret, parmi lesquels est le *Miracle de Saint-Marc*, son chef-d'œuvre. La plupart de ses biographes prétendent que tout ce qu'on voit de lui ailleurs ne peut donner qu'une idée de ses défauts et non de ses qualités. Son *Paradis* de notre Musée, n° 351, est pourtant une œuvre admirable qui suffit pour montrer qu'il était un homme de génie;

Paul Véronèse, Caliari (1528-1588), est, par ordre de date, le dernier des six grands maîtres de cette école; mais il est un des plus remarquables par le talent. Si nous le jugions seulement par les deux immenses compositions que nous avons de lui: les *Noces de Cana* et le *Repas chez Simon le pharisien*, nous serions déjà obligés de lui reconnaître une puissance d'imagination et un talent d'exécution dont les fastes de l'art offrent peu d'exemples; mais on voit encore de ses fresques pour le moins aussi importantes dans les

églises de Venise, de Vicence, de Trévise, de Vérone. Il joignait à une composition noble et majestueuse une couleur lumineuse et douce qui tient le milieu entre celles du Titien et du Tintoret.

On reproche à P. Véronèse de n'avoir pas toujours été correct de dessin, d'avoir souvent bigarré ses figures et ses costumes de trop de couleur, et de ne pas avoir donné à ses airs de têtes toute l'expression convenable. Il a eu un frère, Benoît, qui l'aida dans ses travaux, et deux fils, dont l'un, Charles (Carletto), élève de lui et du Bassan, produisit un grand nombre de tableaux; l'autre, Gabriel, mourut fort jeune. Il a eu pour élève Scarsella, Sigismond (1530-1614), qui imita assez bien sa manière, et dont le fils, Hippolyte, habile dessinateur et bon coloriste, a fait à Ferrare, son pays natal, une *Noce de Cana* peinte sous l'inspiration de celle de P. Véronèse, mais d'un faire plus sec et d'un ensemble moins harmonieux.

En même temps que ces grands maîtres jetaient tant d'éclat sur l'école vénitienne, elle comptait encore plusieurs autres artistes que leurs travaux ont rendus célèbres. Les principaux sont :

Lotto, Lorenzo (1480-1560), condisciple et ami de Palme le Vieux, qui, bien qu'élève des Bellin, passe pour avoir étudié sous Léonard de Vinci, dont on retrouve la manière dans sa *Sainte Catherine* du musée de Munich, sa *Vierge glorieuse* de Vienne, et même dans sa *Femme adultère* de notre musée;

Campagnuola, Dominiq. (1482-1550), élève et imitateur du Titien. On le reconnaît à sa touche libre, à son coloris plus frais qu'accentué et au naturel de ses figures. Il était parent de Jules et de Jérome Campagnuola, dont le premier, de Padoue, fut à la fois peintre et littérateur distingué, et l'autre peintre de grand talent, surtout bon coloriste;

Le Pordenone, le chevalier Licinio, Jean-Antoine, (1483-1540), dont le talent fier, l'imagination hardie ne reculèrent devant aucune difficulté de l'art, et qui, rival du Titien, s'il ne l'égala pas comme coloriste,

sut néanmoins détacher ses figures par d'admirables effets de clair-obscur. Il fut, comme le Titien, créé chevalier par Charles-Quint. Venise a de lui son portrait au milieu de cinq de ses élèves. Il a eu trois neveux qui portèrent tous trois le nom de Licinio. Le plus connu est Jules, qui travailla en concurrence de Paul Véronèse et de SCHIAVONE, André ;

Ce Schiavone (1522-1582) fut un des plus habiles artistes de l'époque ; malgré son talent et l'estime qu'avait pour lui le Titien, il en fut réduit à peindre sur des planches, des coffres et des meubles, et finalement mourut de misère, laissant des œuvres dont la composition et la couleur auraient conduit tout autre à la fortune. Nous avons de lui, sous le nº 396, une *Tête de saint Jean-Baptiste*, mais il a à Venise un tableau, représentant *Dieu au milieu des Anges*, d'une couleur et d'une touche éminemment magistrales ;

Fra Sébastien DEL PIOMBO, Luciano (1485-1547), élève de Jean Bellin et du Giorgion, qui racheta ce qui lui manquait sous le rapport de l'imagination par une grâce, une douceur et une vérité extraordinaires, et un relief des plus prononcés. Michel-Ange estimait assez son talent pour croire qu'il pourrait l'opposer à Raphaël pour les peintures du Vatican ; mais, vaincu de ce côté, il se contenta de lui permettre de peindre sur ses dessins. On a même avancé que la tête de la Vierge du beau tableau de la *Visitation*, qu'a de lui notre musée, nº 239, est de Michel-Ange. Ses portraits sont fort estimés ; un des plus beaux est celui de l'amiral Doria, qu'on voit à Rome ;

Paris BORDONE (1500-1570), élève du Titien. Cet artiste a laissé en France, où l'avait appelé François Ier, des preuves de son talent comme peintre de portraits. Il fit surtout ceux du roi et des principaux personnages de la cour ; mais son tableau le plus important est le *Pêcheur présentant au doge l'anneau de saint Marc*, qui se voit encore à Venise. Sa couleur ne répondait pas à son dessin et à sa composition hardie en même temps que savante. On voit de lui plusieurs composi-

tions religieuses dans la cathédrale de Trévise, mais ses plus beaux portraits sont au palais Pitti, à Florence.

Bonifazio (1500-1562), dit Boniface de Venise, pour ne pas le confondre avec Bonifazio de Viterbe élève de P. de Cortone, qui est venu longtemps après lui. Ce Bonifazio, pour la couleur, se place entre Palme et le Titien. Sa ressemblance avec le premier est même telle, que des trois tableaux que nous avons de lui, celui du n° 83 a longtemps été attribué à Palme lui-même;

Muziano, Jérôme, dit le Mutien (1528-1592), qui alla fort jeune à Rome, où l'appelèrent plusieurs grands artistes pour son habileté dans le paysage. Il profita de son séjour à Rome pour étudier les antiques et devint assez habile pour y orner plusieurs édifices de ses tableaux. Ce fut lui qui fut chargé de terminer les dessins de la colonne Trajane commencés par Jules Romain;

Michieli, André, dit il Vicentino (1539-1614), qui se forma sur les œuvres de P. Véronèse, du Titien et de Palme, dont il rappelle les trois manières. C'est à lui qu'on doit la *Réception de Henri III à Venise, en* 1574, de notre musée, n° 267, esquisse du grand tableau de la salle des quatre portes du palais ducal, qu'on a longtemps attribué à P. Véronèse;

Bonvicini, Alexandre (1500-1560), d'abord élève du Titien, abandonna la couleur vénitienne pour la manière de Raphaël, dont il avait eu occasion de voir les ouvrages. C'est sous l'inspiration de ce grand maître qu'il a fait les deux tableaux que nous avons de lui, n°s 85 et 86, dans lesquels les têtes de saints ont une expression pleine de grâce, de douceur et de piété;

Turchi, communément appelé Alexandre Véronèse, quoiqu'il n'ait rien de commun avec les artistes de ce nom qui l'ont précédé (1582-1648), fut élève de Félice Riccio, dit le Brusasorci, et imitateur du Titien et de Paul Véronèse. Après avoir étudié les œuvres du Corrége, il vint se fixer à Rome, où il travailla en concurrence d'André Sacchi et de Pietre de Cortone;

il chercha vainement à réunir la couleur vénitienne au dessin de l'école romaine; sa manière tient plus du style vénitien dans lequel il avait débuté. Notre Musée a cinq tableaux de lui. On cite comme son chef-d'œvre *David portant la tête de Goliath*, du musée de Dresde.

Le Padouan, Varotari, Alexandre (1590-1650), se forma en copiant les fresques peintes à Padoue par le Titien et les ouvrages de Paul Véronèse; il se fit un style particulier, qu'on reconnaît au soin qu'il met à rechercher les raccourcis. Sa composition est sage d'ailleurs, et dénote une grande facilité; sa couleur a souvent poussé au rouge et même au noir. Ses ouvrages sont restés en partie à Venise et à Rome; nous en avons cependant un, n° 452, *Vénus et l'Amour*, qui nous donne une bonne idée de son talent. Il a eu pour élève le chevalier Liberi, Pierre (1605-1687), dont la manière, bien que vénitienne au fond, tire sur celle des Carrache.

Plus tard, l'école vénitienne, sans être restée à la hauteur où l'avaient portée les artistes dont nous venons d'énumérer les principales qualités, a eu encore d'habiles représentants, par exemple dans :

Sébastien Ricci (1662-1734), dont le pinceau facile, quoique souvent incorrect de dessin, se prêtait admirablement aux grandes compositions historiques, et qui possédait une grande habileté pour imiter la manière des grands maîtres de l'école italienne. Ses ouvrages, aujourd'hui assez recherchés, se trouvent non-seulement dans sa patrie, mais en Allemagne, en Angleterre et en France, où l'Académie de Paris l'admit au nombre de ses membres.

On reconnaît Séb. Ricci à ses touches fermes, à sa couleur plus accentuée que brillante, à un certain papillotage de draperies qui n'est pas désagréable. Il n'est jamais d'un prix élevé dans le commerce. Son neveu Ricci, Marc (1679-1730), qui fut son élève, abandonna l'histoire pour le paysage, et devint en ce genre un des plus habiles artistes italiens. On dit

qu'il aida souvent son oncle dans ses travaux. Ses paysages, comme nous le dirons plus tard, sont souvent donnés à Salvator Rosa, dont ils ont la fougue et la couleur; on en voit représentant des sites montagneux dans lesquels sont des ermites en prière.

Ce Ricci, Marc, a eu pour élève Zuccarelli, François (1702-1788), qui fit sa fortune à Londres, où l'on faisait grand cas de ses paysages, peints d'ailleurs avec une grande facilité. On confond souvent dans le commerce les paysages de Zuccarelli avec ceux de Lucatelli, André, mort en 1741 ; mais ceux-ci sont plus piquants et plus variés de composition.

C'est dans ce moment que vécut la célèbre Rosalba, Carriera (1672-1757), dont les œuvres au pastel furent et sont encore recherchées dans toute l'Europe. On croit généralement qu'elle n'a fait que des pastels ; c'est une erreur, car on connaît d'elle plusieurs portraits à l'huile, et elle a peint des madones et autres sujets sacrés remarquables par la grâce des figures et la délicatesse des touches. Ses pastels avaient quelquefois la force des portraits à l'huile. La collection de dessin de notre musée en contient plusieurs dont le temps a pu altérer la couleur, mais non l'élégance et la correction. On en voit au moins cent cinquante à Dresde, Elle a eu une sœur, Jeanne, qui a aussi peint au pastel. Puis viennent :

Pellegrini, Antoine (1675-1741), élève de Sébastien Ricci, qui, malgré sa touche parfois indécise, son coloris un peu superficiel et son dessin souvent incorrect, n'en fut pas moins reçu à l'Académie de Paris, où il est venu peindre quelques plafonds. Il ne faut pas le confondre avec plusieurs autres artistes du même nom, comme Pellegrini, dit le Vieux de l'école bolonaise; Pellegrini le Jeune, qui fut, vers 1650, architecte de la cour d'Espagne; et Pellegrino de Modène, dont le véritable nom est Munari;

Piazetta, Jean-Baptiste (1683-1754), qui joignait à une bonne couleur, quoique un peu crue, une admi-

rable entente du clair-obscur. Comme il procédait surtout par touches, il réussissait très-bien dans la caricature; on voit beaucoup de ses ouvrages à Madrid, où Goya l'a probablement pris pour modèle. Piazetta a eu pour élève ANGELI, Joseph (1717-1795), dont les œuvres se confondent tellement avec les siennes qu'on lui a longtemps attribué le *Petit Tambour*, du n° 41 de notre musée, inscrit sous le nom d'Angeli;

PITTONI, J.-Bapt. (1686-1766), qui eut à la fois un style élevé, un dessin correct, un coloris vigoureux, et travailla presque inconnu. On voit de lui à Dresde un très beau tableau représentant *le Corps d'Agrippine ouvert en présence de son fils Néron*, et à Saint-Pétersbourg, un *Sacrifice d'Iphigénie*, d'un effet très-remarquable;

TIÉPOLO, Jean-Bapt. (1692-1770), dont le pinceau agréable et sûr, la touche hardie et pourtant harmonieuse rappellent Paul Véronèse, et qui a rempli de ses œuvres un grand nombre d'églises et de palais, tant en Italie qu'en Espagne, où il est mort. Cet habile artiste, fort recherché aujourd'hui, quoi qu'il ne soit jamais d'un prix élevé, avait un talent particulier pour l'ornementation des plafonds; il est à regretter que nous n'ayons rien de lui. Il a eu un fils, Jean-Dominique, son élève, dont les œuvres lui sont souvent attribuées, quoique celui-ci lui soit de beaucoup inférieur;

CANALETTI, Antoine Canal (1697-1768), dont les belles vues de Venise sont aujourd'hui très-recherchées par leur heureuse imitation de la nature, leur exécution sûre, hardie et pourtant harmonieuse, et que Tiépolo a très souvent ornées de figures touchées avec esprit. On prétend qu'il a été le premier à se servir de la chambre obscure pour obtenir une perspective exacte.

Nous avons de magnifiques tableaux de Canaletti au musée, et le palais de Saint-Cloud en a aussi de très beaux; lord Hertford en a huit de belle qualité; mais la collection qui en compte le plus est celle du duc de Bedford, en Angleterre, qui en a vingt-quatre,

dont quelques-uns d'une grande dimension et des plus beaux. Ses prix augmentent tous les jours à un tel point qu'il atteindrait aujourd'hui le double, le triple même de ceux qu'il aurait obtenus il y a cinq ou six ans.

Canaletti a eu pour élèves Bernard Bellotto, son neveu, quelquefois nommé Canaletto ou le Petit Canal (1724-1780), dont les œuvres, souvent prises pour celles de Canaletti, sont restées en grande partie en Allemagne, où il est mort; — et Guardi, François (1712-1793), dans les tableaux duquel on retrouve plusieurs qualités du maître, mais conservant toujours une exécution originale et vive; il n'a, cependant, jamais la perspective lumineuse de Canaletti, auquel il ressemble d'ailleurs plus que Belloto. Canaletti a eu aussi pour imitateurs Visentini, Ant. (1689-1782), et Marieschi, Jacq., dont Tiepolo a aussi orné les tableaux de ses figures. Marieschi est plus connu comme architecte;

Longhi, Pierre (1702), élève de Balestra et de Crespi, qui excella dans les *Mascarades* et les *Conversations galantes*, au point que ses œuvres ont quelquefois été attribuées à Watteau, dont elles n'ont cependant ni la belle couleur ni la gracieuse composition.

Enfin, le dernier représentant de l'école vénitienne est Guarnana ou Vanara, Jacques (1720-1807), élève de Sébastien Ricci et de Tiepolo, qui refusa la place de premier peintre de l'impératrice de Russie. On voit de lui à Saint-Pétersbourg un *Sacrifice d'Iphigénie*, dont le style et la couleur rappellent ses deux maîtres.

Romaine

L'école romaine est, avec raison, regardée non-seulement comme la première de celles d'Italie, mais encore comme la plus importante de toutes les écoles de peinture. C'est surtout par la science de la composition qu'elle brille; elle semble, contrairement à l'école vénitienne, ne s'être occupée du coloris que juste autant qu'il le fallait pour établir une différence

entre la peinture et la sculpture, ou mieux entre la peinture variée en couleur et celle exécutée simplement en clair-obscur.

On a fait aussi bien des suppositions sur la cause de sa supériorité sur les écoles des autres parties de l'Italie. La plus vraisemblable, c'est que l'ancienne Rome, comme nous l'avons déjà dit, riche des ouvrages apportés ou exécutés dans son sein par les artistes grecs, que la tolérance de chefs de l'Eglise y avait attirés, a laissé dans ses admirables débris à la Rome moderne les éléments de la gloire que cette dernière s'est acquise dans la peinture.

C'est, en effet, par l'étude des antiques que se sont formés ses artistes; ils y ont trouvé la science du dessin, la justesse de l'expression portées précisément au degré où elles relèvent la beauté sans lui porter aucune atteinte, l'art des draperies, le sentiment des poses nobles; en un mot, l'heureux accord de la forme et de l'expression, qui sont et seront toujours les conditions essentielles de l'art.

Cette école ne peut, pas plus que celle de Venise, se glorifier d'une origine bien ancienne; car elle compte peu d'artistes parmi les peintres dits primitifs. Si RAPHAEL, Sanzio, d'Urbin (1483-1520), dont la vie est trop connue pour qu'il soit utile de nous en occuper ici en détail, et dont le nom seul semble être l'expression de tout ce que les arts ont produit de beau et la peinture de sublime, en est le chef, le PÉRUGIN, Pierre Vannucci (1446-1524), pourrait, à juste titre, en être nommé le fondateur; car c'est sous lui que s'est formé l'illustre Raphaël.

Sous ce rapport, cette école ne serait qu'une continuation de celle de Florence, puisque le Pérugin, bien qu'ayant débuté à Pérouse, et placé pour cette raison par plusieurs biographes dans l'école Ombrienne ou Siennoise, s'est véritablement formé à Florence, en y suivant, avec Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi, les leçons d'André Verocchio.

Plaçant donc le Pérugin dans l'école romaine, pour ne pas le sèparer de Raphaël, qui, comme lui, a beaucoup travaillé à Pérouse, où l'on voit encore de ses œuvres, nous le reconnaissons à l'harmonie générale de ses compositions, à ses airs de têtes qui, quoique toujours frappés sur le même type, pour les femmes et les enfants, sont d'une grâce charmante et d'une grande naïveté, à la souplesse de ses mouvements, si appparente dans son tableau du nº 442 de notre musée. Ce magnifique tableau, acheté, en 1850, cinquante-trois mille francs à la vente du roi des Pays-Bas, vaut au moins trois fois autant. Il nous donne du Pérugin une toute autre idée que celle que nous pouvions avoir de lui sur ses autres tableaux, surtout sur sa vierge du nº 446, qui est sans doute de son début.

Quant à Raphaël, on a tellement prodigué à son égard toutes les formules élogieuses, que nous devons nous borner à dire que ce qui le caractérise essentiellement c'est la puissance réunie à la grâce. Notre musée, quoique riche en tableaux de lui (douze), ne présente cependant qu'un côté de son incomparable talent. C'est à Rome, où sont les immenses compositions que nous allons indiquer, et que nul homme s'occupant d'art, par état ou par goût, ne peut se dispenser d'aller admirer, qu'on reconnaît qu'il mérite à tous égards le titre de prince de la peinture.

La *Sainte Famille* portant le nº 377 de notre musée, passe généralement pour le plus beau tableau de chevalet de Raphaël. Ce qui est certain, c'est que cette œuvre admirable est tout entière de sa main puisqu'il l'a faite pour en faire hommage à François Iᵉʳ. Les deux tableaux du même genre qui viennent après elle sont la *Sainte Famille* dite la *Perle* et la *Vierge au poisson*, toutes deux du cabinet de Madrid, qui a aussi le célèbre christ dit le *Spasimo di Sicilia*.

C est surtout, avons-nous dit, par la science de la composition que brille l'école romaine. Pour s'én convaincre il suffit de voir les immenses fresques ou peintures murales dont Raphaël et ses nombreux

élèves, sous sa direction, ont orné le Vatican et plusieurs édifices de Rome, par exemple : l'*Entretien de Saint-Léon et d'Attila*, la *Prison de Saint-Pierre*, la *Dispute du Saint-Sacrement*, le *Miracle arrivé pendant la messe de Bolsène*, le *Parnasse*, *Grégoire donnant ses décrétales*; l'*Histoire d'Héliodore*; l'*Incendie du bourg*, les *Sarrasins chassés du port d'Ostie*; la *Justification de Léon II devant Charlemagne*, la *Bataille de Constantin*, sa *Vie*, son *Baptême*, et le *Don qu'il fait au pape de la ville de Rome*; et la suite des tableaux qui ornent ce qu'on appelle les *Loges*; enfin la *Tranfiguration*, qu'on regarde avec raison comme le chef-d'œuvre de l'école, peut-être de toutes les écoles, et une foule d'autres productions dans lesquelles l'éclat et la magnificence de l'exécution le disputent au génie de la conception.

Malheureusement le mérite de ces immenses et incomparables compositions a tourné presque exclusivement à la gloire de Raphaël, et le nom de plusieurs de ses disciples, qui lui ont prêté le secours de leur puissant pinceau, serait à peine connu si sa mort prématurée n'avait pas laissé inachevés plusieurs grands travaux qu'il avait entrepris, et qu'ils ont été chargés de terminer. Tels sont, par exemple :

Vite ou Viti, Timothée della, dit Timothée d'Urbin (1470-1524), qui fut appelé à Rome par Raphaël, dont il fut l'ami et un des maîtres, dit-on, et dont il fit un magnifique portrait qu'on voit encore à Rome; expressions douces et gracieuses, rappelant le maître ;

Sabbatini, André, dit André de Salerne (1480-1545), qui, bien qu'employé par Raphaël, travailla plus à Naples qu'à Rome, et figurerait mieux pour cela dans l'école napolitaine, ainsi que le Caravage, dont il fut l'ami et qu'il fit admettre dans les meilleures maisons de Naples. Il est peu d'églises de cette ville qui n'aient été ornées des tableaux d'André, dont les ouvrages, comme ceux du Caravage, pêchent par des ombres trop chargées et une musculature trop prononcée ;

Vincent da san Gimignano (vivait encore en 1527),

un de ceux qui travaillèrent le plus aux Loges, où il se fit remarquer par son coloris harmonieux, son fini précieux et le caractère agréable de ses têtes;

Ramenghi, Bartolommeo, dit le Bagnacavallo (1484-1542), dont la manière à la fois ferme et souple est pleine de distinction; c'est de lui qu'est le beau tableau de la *Circoncision* du n° 319 de notre musée, qu'on a longtemps attribué à Jules Romain, dont il est digne;

Colle della Raphaël (1490-1530), dont la manière approche tellement de celle de Raphaël, qu'on ajouta son nom au sien; il travailla beaucoup avec Jules Romain, dont il prit aussi le style noble et sévère. On voit de lui à Rome un beau *Saint-Michel* et plusieurs ouvrages d'une grande importance au Vatican;

Munari, dit Pellegrino de Modène (1489-1525), dont les airs de têtes ressemblent à ceux de Raphaël au point de faire la plus complète illusion. Ses ouvrages sont presque tous restés à Rome; ceux qui en sont sortis sont généralement donnés à Raphaël.

Cependant, malgré la célébrité du grand maître, plusieurs de ses véritables disciples occupent un rang des plus distingués dans les fastes de l'art et jouissent d'une grande popularité. Arrêtons-nous sur les principaux, en les prenant par date de naissance:

Le Garofalo, Tisio Benvenuto (1481-1559); il aurait été un des plus habiles imitateurs de Raphaël si une réminiscence de l'école de Ferrare, où il avait d'abord étudié, et où la plupart des biographes le placent, n'avait pas donné à ses figures une grâce un peu affectée, comme on le voit par ceux de ses tableaux que possède notre musée, et dont la *Sainte-Famille*, portant le n° 420, a longtemps été attribuée au maître lui-même, duquel elle est digne. On voit souvent un œillet dans ses tableaux pour faire allusion à son nom, qui est, en italien, celui de cette fleur;

Le Fattore, Penni (1488-1528), qui eut l'honneur d'être avec Jul. Romain, l'héritier de Raphaël, dont il

avait d'abord été le garçon d'atelier. Grand dessinateur, auquel on doit plusieurs belles compositions rappelant toutes les qualités de l'école. Il a fait plusieurs tableaux avec J. Romain, entre autres un *Couronnement de la Vierge*, qu'on voit encore à Rome. Il a eu un frère (François) plus jeune que lui, mais également élève de Raphaël, qui vint en France et y fit partie de l'école dite de Fontainebleau ;

Jean d'Udine (1489-1561), auquel Raphaël confia les détails d'ornementation de plusieurs de ses grandes compositions, et dont on voit encore à Rome plusieurs belles fresques ornées de fleurs et de grotesques d'une vérité surprenante. C'est de lui qu'on raconte que, se hâtant d'achever un des tapis qu'on voit au-dessus des pilastres des loges, parce que le pape approchait, un valet accourut pour le lever, croyant qu'il couvrait un tableau ;

Maturino (mort en 1528) qui, quoique né à Florence, fut disciple de Raphaël à Rome : habile dessinateur, dont on voit encore de belles fresques ; mais, se voyant inférieur aux grands maîtres de son école, il résolut de ne peindre qu'en clair-obscur ou d'une seule couleur, et il acquit dans ce genre une grande perfection. Il a été le maître, puis l'ami intime et le collaborateur de Polidore Caldara ;

Polidore de Caravage, Caldara (1495-1543), dont le talent se révéla en voyant travailler aux loges, où il était employé à porter le mortier dont on garnissait les murs. Également grand dessinateur, dont le style rappelle l'antique, qui sut donner à ses figures autant de noblesse que d'expression. Il ne faut pas le confondre avec le Caravage Amerighi, dit Michel-Ange de Caravage, qui vint plus tard, et dont le dessin et la couleur n'ont rien de l'école de Raphaël ;

Jules Romain, Pippi Giulio (1499-1546), est le plus connu de tous, et se place naturellement à leur tête. Son imagination inépuisable, sa composition pleine de feu, sa connaissance approfondie de l'antique l'au-

raient même mis au niveau du maître si la fougue de son exécution ne l'avait pas souvent entraîné à des poses forcées, et si son coloris était plus harmonieux et moins briqueté. Qualités et défauts qui se rencontrent dans ses nombreux travaux, et dont le n° 295 de notre musée donne une idée assez juste.

Jules Romain fut au moins aussi habile architecte que grand peintre. Il en donna surtout des preuves dans la construction du palais du T, qu'il éleva à Mantoue, où il avait été obligé de se réfugier pour se soustraire à la punition qu'il avait encourue pour ses dessins des œuvres de l'Arétin. C'est dans ce palais du T qu'il a peint la *Chute des géants*, dont les personnages ont plus de quinze pieds de hauteur, et le *Char de l'Aurore*, dont les quatre chevaux, vus par dessous, produisent un effet merveilleux.

Les cinq grands cartons de Jul. Romain peints sur papier pour être mis en tapisseries et représentant les *Amours de Jupiter*, ont passé de la collection du duc d'Orléans en Angleterre. Ceux qui ornent les salles destinées dans notre musée aux dessins ne leur sont pas inférieurs pour la majestueuse élévation du style. En résumant les qualités de ce grand artiste, on trouve qu'elles consistent surtout en une grande force d'imagination, une connaissance approfondie de l'histoire, et une tendance marquée à quitter les voies suivies, et surtout à agrandir, en l'ennoblissant, le domaine de l'art.

Mais en dehors de l'école de Raphaël sont arrivés successivement :

Le Baroche, Frédéric (1528-1612), qui imita le Corrége pour la douceur et la grâce des airs de têtes, l'harmonie des tons, le savant clair-obscur, et qu'un peu plus de naturel et une musculature moins prononcée, une couleur moins souvent bleuâtre et violacée auraient placé à côté des plus grands maîtres, ainsi que le prouvent suffisamment les deux tableaux que nous avons de lui, nos 61 et 62 ; mais surtout son *Agar dans le désert* du musée de Dresde, qui est son chef-d'œuvre ;

Le Josepin, Cesari-Joseph, souvent nommé le chevalier d'Arpin (1560-1640), qui, bien que né à Naples, a constamment travaillé à Rome, où il a été employé aux décorations du Vatican, et fait réellement partie de l'école romaine, dont il a malheureusement hâté le déclin par son exécution négligée, ses expressions exagérées ou nulles; défauts dont son tableau de *Diane et Actéon* de notre musée, nº 171, donne une juste idée;

Feti, Domenico (1589-1624), qui étudia les œuvres de Jul. Romain, sur lesquels ils se forma, qu'il dépassa même par le moelleux de la touche. Il aurait atteint un rang des plus distingués, si une vie de débauche, qui l'entraîna à trente-six ans, ne l'eût brusquement arrêté dans sa carrière. Le désir d'imiter les maîtres vénitiens le fit tomber dans des tons qui ont poussé au noir et ont altéré la plupart de ses ouvrages;

Sacchi, André (1598-1661), qui, bien qu'ayant étudié sous l'Albane à Bologne, n'en est pas moins de l'école de Rome, où il est né. Sa manière est simple et peu prononcée, ses contours sont légers et coulants, ses ombres et ses lumières habilement distribuées, ses têtes pleines d'expression; il plaît par la vérité de son style et son agréable simplicité. Il ne faut pas le confondre avec Sacchi, P.-Franç., de Pavie, qui vivait avant lui;

Cerquozzi, dit Michel-Ange des Batailles (1600-1660), artiste infatigable, d'une grande facilité d'exécution, d'un pinceau hardi et pourtant harmonieux, qui adopta la manière et le style flamands, et fit, sous l'inspiration de cette école, beaucoup de tableaux à sujets communs, comme des marchés, des batailles, des haltes de chasseurs. Il a aussi peint des fleurs et des fruits, qu'on reconnaît à leur vigoureuse couleur et à leur bel empâtement, et que les vrais amateurs estiment beaucoup pour cela;

Philippe le Napolitain, Angeli (1600-1660), qui bien que né à Rome, séjourna néanmoins assez longtemps à Naples, dans sa jeunesse, pour qu'on le nommât le

Napolitain. On connaît de lui plusieurs fresques à Rome; il a fait des batailles et des paysages d'un beau style, mais d'une couleur qui autorise à penser que le tableau qu'on lui attribue sous le nº 40 de notre musée, le *Satire* et le *Paysan*, est d'un maître vénitien, par exemple, de Sébast. Ricci;

Sasso-Ferrato, J.-Bapt. Salvi da (1605-1685), dont la manière rappelle l'école bolonaise par l'étude qu'il a faite de l'Albane et du Corrége. Il n'a guère peint que des figures à mi-corps, surtout des vierges, qui ne sont pas d'un style très-élevé, mais gracieuses, d'un beau modelé, et dont celles qu'a de lui notre musée sont le type. Il est peu de tableaux qui aient été aussi souvent copiés que ses vierges, qu'il a d'ailleurs fréquemment répétées lui-même;

Romanelli, J.-Franç. (1610-1662), que sa manière douce et gracieuse fit surnommer Raffaellino, le petit Raphaël, mais dont les œuvres, dépourvues de vigueur et d'expression, sont peu recherchées aujourd'hui. Il a habité la France, où l'avait appelé le cardinal Mazarin, et fut chargé de la décoration de plusieurs salles du musée des antiques, ce dont il s'acquitta assez bien pour en être magnifiquement récompensé, au delà même de son mérite;

Lauri Filippo, d'origine flamande (1623-1694), élève à Rome de Caroselli; habile à peindre, en petit surtout, les sujets mythologiques. Il a orné de figures plusieurs tableaux de Claude Lorrain. Son *Sacrifice au dieu Pan* de notre musée, nº 232, donne une bien plus juste idée de sa manière et de son talent, que son *Extase de saint François* du nº 231, qui, quoique beau, s'éloigne totalement de sa manière habituelle et le fait juger peu favorablement comme coloriste.

Carle Maratte (1625-1713), qui, de même que Sasso-Ferrato, a fait un si grand nombre de vierges qu'on l'appelait à Rome Carluccio delle Madonne, le petit Charles des madones, et que ses contemporains admiraient tellement qu'ils disaient de lui, dans leur

enthousiasme, que les anges et les vierges qu'il a peints semblaient venir d'une main divine; éloge que la postérité n'a pas sanctionné, car les œuvres de cet artiste, qu'on a appelé comme Brutus, le dernier des Romains, et celles de ses nombreux élèves, sont le signal de la décadence de cette grande école romaine. Parmi les élèves de Carle Maratte on connaît surtout :

Trevisani, François, dit le Romain (1656-1746), d'abord élève, à Venise, d'Antoine Zanchi, dont il abandonna totalement la manière pour aller étudier à Rome celle de Carle Maratte, qu'il rappelle par le beau choix de ses modèles, le fini de sa touche et la douceur de son coloris. De même que Maratte, il n'a presque peint que des sujets sacrés, et les vierges qu'il y a introduites ont toutes, à défaut d'un grand style, une grâce admirable, comme on peut le voir par les deux tableaux qu'a de lui notre musée. On a donc tort de le placer dans l'école vénitienne.

Il a eu pour contemporain, mais non pas, comme on le croit communément pour frère, Trevisani Angelo, qui vivait encore en 1753, à Venise, qu'il n'a jamais quittée, et où il acquit une assez bonne réputation, surtout comme peintre de portraits;

Balestra, Antoine, de Vérone (1666-1740), dont les œuvres ont beaucoup noirci, mais auquel on reconnaît un dessin pur, un pinceau facile et une agréable composition. Élève de Carle Maratte, il a eu plusieurs disciples qui ont peint comme lui ;

Masucci, Augustin (1691-1758), élève aussi de Carle Maratte, ne fit également, comme son maître, que des compositions religieuses et quelques portraits; ses têtes d'anges et de vierges sont peintes avec grâce, mais manquent souvent d'expression.

Puis viennent : Panini Jean-Paul (1695-1768), élève de Lucatelli et de Benedetto Luti, que personne ne surpassa, pas même les Flamands Peeter-Neefs, en tableaux d'architecture pour la richesse de l'ordonnance, la pré-

cision des détails, la connaissance de la perspective et l'agencement des figures, comme le prouvent les huit tableaux que nous avons de lui, dont le dernier acquis, la *basilique de Saint-Pierre*, n° 285, est véritablement un chef-d'œuvre dans le genre. Ce tableau, qui n'a coûté que trois mille francs, en vaut au moins vingt. Notre Académie de peinture a admis Panini au nombre de ses membres;

Pompeo Battoni (1708-1787), qui s'est fait remarquer par de louables efforts pour soutenir son école, en empruntant au Corrége une partie de son beau coloris, de ses contours gracieux et de son admirable modelé. Il a fait des tableaux d'histoire et a peint beaucoup de portraits qui auraient même honorablement figuré à une meilleure époque.

Enfin, le chevalier Appiani, André (1761-1817), a fermé dignement, comme homme et comme artiste, cette grande école romaine qui a brillé pendant près de deux siècles d'un si grand éclat, et qui ne vit aujourd'hui que du souvenir de sa gloire.

Lombardo-bolonaise

L'école lombardo-bolonaise, à laquelle nous joignons celle de Ferrare, n'est guère inférieure aux trois précédentes, desquelles elle procède. Si elle n'a pas donné, excepté le Corrége, des artistes d'un talent aussi éminent et d'une célébrité aussi populaire que Raphaël, Michel-Ange, le Titien et Léonard de Vinci, elle les égale non-seulement par le grand nombre d'excellents artistes qu'elle a produits, mais encore parce qu'elle a abordé avec un égal succès toutes les parties de l'art. Elle s'en est cependant généralement tenue à des compositions de moyenne dimension, qui l'ont beaucoup répandue dans le commerce.

Cette école, moins ancienne que les trois autres, n'a pris, à vrai dire, de caractère prononcé qu'à dater des

Carrache. Quelques auteurs lui donnent le Corrége pour chef; nous n'adoptons pas cette opinion, parce que le Corrége forme dans l'histoire, comme dans la pratique de l'art, une individualité exceptionnelle que tous les artistes de son temps ou qui sont venus après lui ont étudiée, mais dont la manière, résumant tout ce que l'art peut produire de noble, d'élégant et de gracieux, n'a pu se transmettre dans son ensemble d'une manière assez tranchée pour faire école.

Prenant donc les Carrache pour le type caractéristique de l'école lombardo-bolonaise, nous devons néanmoins reconnaître qu'ils ont été précédés de plusieurs artistes qui leur avaient bien dignement ouvert la voie; tels que :

Le Francia, Francesco Raibolini (1450-1517), qui forme pour cette école, comme le Pérugin pour l'école romaine, le passage des peintres primitifs à ceux de la Renaissance. Cet habile artiste, dont Raphaël vantait le talent, a une manière qui tient du Pérugin et de J.-B. Bellin. S'il a peut-être moins de douceur que le premier, il a autant d'élévation dans le style que le second; c'est de lui qu'est le ***Saint-Sébastien*** qui a longtemps été le modèle de l'école bolonaise pour les proportions; aussi pourrait-on par cela même revendiquer pour lui le titre de chef de cette école. Le Francia excellait à peindre les madones, et si le portrait qu'a notre musée sous le nº 318 est de lui, il est digne d'occuper un des premiers rangs parmi tous les peintres italiens, car il a longtemps passé pour être de Raphaël. Son fils, Jacques, a cherché, mais n'est pas parvenu à l'imiter, car sa couleur est blafarde et sa touche molle. Le Francia a eu pour élève le célèbre graveur Marc-Antoine Raimondi.

On lui donne aussi pour elève Costa, Laurent, de Ferrare (1460-1535), qui étudia également à Florence. Costa s'exerça surtout dans les scènes gracieuses, où il pouvait déployer ses connaissances en perspective. Notre musée a de lui deux tableaux qui lui font le plus grand honneur sous ce rapport. Il laissa plusieurs pa-

rents portant son nom, mais dont aucun ne doit être confondu avec lui, parce qu'aucun n'a eu son talent ni sa manière;

Solario, André, dit il Gobbo (1458-1510), qu'il ne faut pas confondre avec Antoine qui vivait à Naples sur la fin du xive siècle, comme nous le dirons plus tard. Nous ne connaissons guère cet André, qui pourtant est venu en France vers 1507, appelé par le cardinal d'Amboise pour orner son château de Gaillon; nous ne le connaissons guère, disons-nous, que par son tableau du n° 403 de notre musée, *la Vierge allaitant l'enfant Jésus.*

Ce tableau est charmant sans doute, mais quelques amateurs exigeants le trouvent d'un style maniéré et d'un dessin anguleux qui ne méritaient peut-être pas la place d'honneur qu'on lui a donnée. Quoi qu'il en soit, il ne rappelle pas à notre avis la manière de Léonard de Vinci, à l'école duquel on voudrait le rapporter;

Luini, Bernard (1460, vivait encore en 1520); on le croit généralement élève de Léonard de Vinci, ce qui n'est pas prouvé, mais il en imita assez bien le style, la grâce et la fine exécution pour qu'on attribue souvent ses œuvres au grand maître de l'école florentine. Il a malheureusement comme lui poussé au noir. Celui de ses tableaux de notre musée qui se rapproche le plus de Léonard est sans contredit *sa Salomée recevant la tête de saint Jean-Baptiste*, acheté comme étant de Solario, auquel il ne ressemble pourtant en rien, pas plus que son *Sommeil de Jésus* du n° 241 ne ressemble à Sebastien del Piombo, auquel on l'a longtemps faussement attribué;

Beltraffio, Jean-Antoine (1467-1516), élève de L. de Vinci, qui, bien que ne s'étant occupé de peinture que comme amateur, s'est placé, ne fût-ce que par le tableau que nous avons de lui sous le n° 71, au rang des plus habiles. Ce tableau est d'ailleurs le seul qu'on connaisse de lui comme bien authentique;

Le PARMESAN, François Mazzola, ou Mazzuola (1503-1540), qui se forma en copiant le Corrége, Michel-Ange et Raphaël, tout en restant Bolonais. Les deux tableaux que nous avons de lui, et qui pourraient bien n'être que des copies, ne montrent guère ce grand artiste que sous son aspect le moins favorable, surtout le n° 260, où l'on reconnaît par la longueur de ses personnages, de leurs cous, de leurs doigts, qu'il a voulu trop imiter Michel-Ange.

Mais c'est à Parme qu'on voit ses plus beaux ouvrages, comme son *Baptême de Jésus-Christ* et plusieurs *Saintes-Familles,* dont le coloris doux et harmonieux, la touche ferme, le style noble, quoiqu'un peu maniéré, lui permettent de soutenir, sans trop de désavantage, la comparaison avec le Corrége. Il a malheureusement le défaut de répéter souvent ses mêmes airs de têtes, et de donner à ses figures de la grâce aux dépens de l'expression. On voit de lui à Florence une vierge désignée sous le nom de *Vierge au long cou,* qui résume ses qualités et ses défauts.

Il ne faut confondre Mazzola ou le Parmesan ni avec MAZZOLINI, Louis, dit le Ferrarèse (1481-1530), élève de Costa Laurent, qui excellait surtout dans les petites compositions et s'y fit remarquer par un fini précieux, mais d'un ton dur et peu harmonieux : — ni avec MAZZOLINO, Jérome, qui travaillait encore en 1566, dont notre musée a une *Adoration du Messie,* et qui termina plusieurs ouvrages commencés par le Parmesan, dont il avait épousé une cousine ;

Le PRIMATICE, François (1504-1570), qui en travaillant plusieurs années à Modène avec Jul. Romain, en prit le style, moins la couleur. Il n'en est pas moins classé parmi les peintres Bolonais, dont il s'écarte aussi par ses réminiscences de l'antique. On sait qu'appelé en France par François I[er], il fut en grande partie chargé de décorer le château de Fontainebleau, et y devint le chef d'une école qui prit le nom de cette célèbre résidence, où l'on voit encore quelques-uns de

ses ouvrages, entre autres le portrait de *Diane de Poitiers*, peinte nue d'après nature en Diane chasseresse, véritable chef-d'œuvre.

Le Primatice amena en France dell' ABBATE, Nicolas, dit Messer Nicolo (1512-1571), Bolonais comme lui, qui travailla beaucoup à Fontainebleau, où il se fit admirer par la noblesse et la grâce qu'il donnait à ses figures. Ses ouvrages sont fort rares, ce qu'il a fait à Fontainebleau ayant été détruit. On ne connaît guère de lui aujourd'hui que son grand tableau de *saint Paul* et *saint Pierre* de la galerie de Dresde, et quelques fresques qu'on voit encore à Bologne;

PROCACCINI, Hercule, dit le Vieux (1520-1591), chef d'une illustre famille, qui ouvrit avec ses fils Camille, J.-César et Antoine, une école devenue célèbre. César, fut le plus habile, se rapprocha de la manière du Corrége, orna plusieurs palais de Gênes et vint s'établir à Milan; Camille suivit la manière du Parmesan, et se fit remarquer par une grande fécondité et un beau coloris; Antoine s'occupa surtout de fleurs et de fruits, et travailla beaucoup pour la cour d'Espagne Le tableau que nous avons d'eux sous le n° 317 est de Jules-César, et passe pour celui où il s'est le plus approché du Corrége; ce qui n'est pas très-évident;

SABBATINI Lorenzo, de Bologne (1533-1577), qu'il ne faut pas confondre avec Sabbatini de Salerne; son dessin est régulier; sa touche fine, sa composition pleine de goût le rapprochent du Parmesan et même de Raphaël, qu'il avait eu occasion d'étudier à Rome, ayant été choisi par Grégoire XIII pour conduire les travaux du Vatican, où l'on voit encore de ses ouvrages. Notre musée a un tableau de lui;

PASSAROTTI, Barthélemy (mort en 1592), qui après avoir étudié les grands maîtres à Rome, revint à Bologne, et y forma une école rivale de celle des Carrache. Il composa un *Traité sur les proportions du corps humain*, et fut le premier à introduire des figures nues dans les tableaux de sainteté, afin de faire preuve de

connaissances anatomiques. Il excella dans les portraits. Sa manière est facile, franche et correcte. Ses principaux ouvrages sont restés à Bologne, sa patrie; on les reconnaît à un moineau qu'il y mettait souvent pour faire allusion à son nom.

Le Passarotti a eu pour élève Cavedone, Jacques (1577-1660), dont les débuts furent des plus heureux, comme on peut le voir par sa *sainte Cécile* du nº 168 de notre musée, mais que des chagrins domestiques conduisirent à la folie, et par suite à une telle misère qu'il tomba exténué de faim dans une rue de Bologne, où il mourut à 83 ans.

Les caractères distinctifs de l'école Lombardo-Bolonaise sont donc une vérité séduisante, une composition sage et raisonnée, une entente suffisante de l'effet de la lumière et de la couleur pour ne pas les faire prédominer aux dépens des autres parties, un dessin correct, une connaissance approfondie de la théorie de l'art, une belle mais non servile imitation des maîtres qui l'ont précédée; enfin une harmonie d'ensemble qu'on ne trouve pas toujours ailleurs.

Les Carrache, dans lesquels cette école s'est personnifiée, sont au nombre de cinq : Louis qui est l'aîné; ses deux cousins, Annibal et Augustin; Antoine, fils naturel de ce dernier; et François, frère puîné d'Annibal et d'Augustin, artiste médiocre qui alla mourir à Rome dans un hôpital, où l'avait amené son inconduite.

Annibal, le plus connu (1560-1609), a plus de feu, d'éloquence et de noblesse que son frère Augustin. Complétement illettré, il se contenta d'abord d'imiter la nature avec la plus rigoureuse exactitude; mais ayant vu à Rome les ouvrages de Raphaël et des autres grands maîtres, il corrigea sa manière, modéra sa fougue, châtia ce qu'il avait de trop chargé dans ses formes, et chercha de son côté à imiter la beauté du caractère antique; il y parvint à peine, n'ayant

jamais pu, comme toute son école, dépasser les limites d'un habile et savant réalisme.

Augustin (1557-1602), qui fut aussi poëte et musicien, a plus d'imagination, est plus expressif, plus vigoureux que son frère; fatigué de la rivalité qui existait entre eux, il abandonna la peinture pour la gravure, et se retira chez les capucins parmi lesquels il termina ses jours, ayant d'ailleurs produit de beaux ouvrages, dont les principaux se voient à Parme et à Bologne.

Louis (1555-1619), qui a été le véritable maître des deux précédents, était un savant théoricien, portant à un très-haut degré la correction du dessin et l'imitation de la nature. Il est d'une grande hardiesse dans les raccourcis, ses draperies sont savamment disposées, mais sa couleur est quelquefois matte, même briquetée; ses figures ont généralement un assez beau caractère pour ne pas avoir beaucoup à souffrir de cette infériorité de la couleur.

On a dit avec raison que ces trois Carrache rappelaient: Louis le Titien, Augustin le Tintoret, Annibal le Corrége. C'est, il nous semble, le plus bel éloge qu'on puisse faire d'eux. Quant à Antoine, le disciple favori d'Annibal, son oncle (1583-1618), s'il n'arriva jamais à la hauteur des trois précédents, il n'en fut pas moins un artiste habile, comme le prouve le tableau que nous avons de lui sous le nº 156, assez beau pour avoir été attribué par quelques personnes au Dominiquin.

Notre musée possède cinq tableaux de Louis, vingt-six d'Annibal, un d'Antoine. De ces tableaux, le plus beau et le plus connu est *le Christ mort sur les genoux de la Vierge*, du nº 140 d'Annibal. On met au-dessus de lui sa *Descente de croix* ou *les Trois Marie*, qui faisait partie de l'ancienne galerie du Palais-Royal, et qui est aujourd'hui en Angleterre

A la gloire d'avoir été eux-mêmes de grands artistes, les Carrache joignent celle non moins grande d'avoir formé trois élèves qui sont devenus à leur tour

de grands maîtres : ces maîtres sont le Guide, l'Albane et le Dominiquin.

Le Guide, Guido-Reni (1575-1642), a une immense popularité ; il la mérite, parce qu'il est riche, noble et élégant de composition ; son coloris est vrai et délicat ; la distribution de sa lumière est tendre et harmonieuse, sa touche ne manque ni de grâce, ni d'expression ; son pinceau est moelleux, vif et léger ; son dessin laisse quelquefois à désirer dans les mains surtout, et le renversement de ses têtes en arrière, en diminuant la hauteur du front, le fait aisément reconnaître.

Notre musée est riche en tableaux du Guide ; le musée de Nantes a de lui un *saint Jean Baptiste caressant un agneau ;* celui d'Angers une *Madeleine mourante*, et celui de Marseille une *Charité romaine*. L'étude de ces tableaux prouve qu'il a eu deux manières : les quatre qui, dans notre musée, se rapportent aux *Travaux d'Hercule*, semblent se ressentir du style vigoureux du Caravage ; la *Purification de la Vierge* et *Jésus-Christ donnant à saint Pierre les clefs de l'Eglise* sont évidemment de la seconde qu'il tenait des Carrache, et qui est plus douce. L'artiste qui a le mieux imité le Guide est le Pésarèse, Simon Cantarini (1612-1648), dont la *Sainte-Famille* du nº 117 de notre musée a été donnée au Guide ; elle en a en effet toutes les qualités.

L'Albane, François (1578-1660, a été surnommé (avec un peu d'exagération peut-être), le peintre des grâces, l'Anacréon de la peinture, parce qu'il choisissait de préférence les sujets les plus séduisants de la fable et se plaisait à représenter des femmes et des amours, pour lesquels il trouvait de parfaits modèles dans sa propre famille. Evitant par goût, peut-être aussi un peu par impuissance, les élans du génie et les écarts de l'imagination, il avait néanmoins l'invention originale, quoiqu'il se répétât souvent ; ses carnations sont riches de ton, ses paysages traités d'une manière naturelle et soignée.

Il a peint moins de sujets sacrés que de sujets mythologiques; cependant les sept ou huit tableaux religieux que nous avons de lui ne sont pas inférieurs à ceux dans lesquels il se plaisait de préférence à exercer son talent. Parmi ses tableaux les plus remarquables de notre musée, sont sans contredit ses *Amours désarmés* et sa *Toilette de Vénus*, qui ne le cèdent qu'à sa *Vénus voguant sur la mer entourée de Génies* de la galerie de Vienne.

L'Albane a eu pour principal élève Cignani, Carlo (1628-1719), qui non-seulement l'imita très-bien, mais encore dans bien des cas le surpassa par la correction de son dessin, le fini de ses contours, l'éclat de son coloris. Comme son maître il traita tour à tour des sujets sacrés et profanes. C'est ainsi qu'on voit de lui à Munich l'*Enfance de Jupiter* à côté du *Sommeil de Jésus*, et à Berlin une *Assomption de la Vierge* vis-à-vis d'*Anchise et Vénus*.

Le Dominiquin, Zampieri (1581-1641), a peint aussi des sujets religieux et profanes ; mais il a généralement été plus heureux dans les premiers, parce que les seconds, s'adressant plus à l'imagination qu'à l'esprit, entraient moins dans les dispositions de son caractère sérieux et réfléchi. Il n'eût fait que son célèbre tableau de la *Communion de saint Gérôme*, qui est à Rome, qu'il devrait être placé à côté des plus grands maîtres, car ce tableau, que nous avons eu quelque temps à Paris, est un chef-d'œuvre dans toute l'acception du mot.

Ce qui caractérise le Dominiquin, c'est une pensée profonde et sévèrement rendue, un dessin correct, un coloris vrai, une touche franche. Ses draperies sont quelquefois lourdes, et négligées, et sa lumière manque souvent de transparence dans ses paysages. Aux treize tableaux que nous avions de lui et qui mettaient à même de le juger convenablement, on vient d'en ajouter un représentant des *amours* formant cartouche dans une guirlande de fleurs de Daniel Seghers, d'une admirable fraîcheur de ton et d'une conservation parfaite.

Si on compare ces trois maîtres, dont les œuvres sont très répandues dans le commerce, on trouve que le Guide a plus d'élévation et de noblesse'; l'Albane est plus suave et plus gracieux ; le Dominiquin a plus de gravité dans la composition et plus de correction dans le dessin.

On peut encore mettre au nombre des élèves des Carrache le Guerchin et Lanfranch. Le GUERCHIN, Barbieri, J.-François (1591-1666), se forma en effet sur les ouvrages de Louis, dont il ne prit malheureusement que la manière heurtée. Ses œuvres, évidemment inférieures à celle des trois artistes précédents, se reconnaissent à la dureté de ses ombres, à la précaution qu'il prenait de tirer sa lumière d'en haut pour obtenir plus de relief. Son dessin d'ailleurs est correct, mais ses poses, aussi bien que ses formes, manquent généralement de noblesse. Nous avons quinze tableaux de lui, mais c'est à Rome que sont sa belle *Sainte-Pétronille* et son *Ecce homo*.

Le Guerchin a eu pour maître direct GENNARI Benoît, dit le Vieux, qui l'associa à ses travaux ; pour beau-frère GENNARI Hercule (1597-1658), et pour neveu et élève GENNARI César (1641-1688) ; leurs œuvres se confondent avec les siennes et lui sont pour la plupart du temps attribuées.

Quant à LANFRANCH, Jean, dit le chevalier Stephano (1580-1647), il suivit quelque temps Augustin Carrache, travailla à Rome sous Annibal, et étudia le Corrége; mais il changea sa manière sous l'influence de Ribera qu'il avait eu l'occasion de voir à Naples, et auquel il ressemble souvent par la vigueur de ses teintes, la hardiesse de ses raccourcis. Nous avons de lui cinq tableaux, dont le plus beau, à notre avis, est son *Couronnement de la Vierge*, n° 229. Viennent en même temps et immédiatement après :

Le CARAVAGE, Amerighi, dit Michel-Ange (1569-1609), qui ne prit pour guide que la nature, fut un de ceux qui surent donner le plus de relief à leurs ta-

bleaux, et se place ainsi à la tête des peintres réalistes. Il s'est exercé dans les sujets sacrés et dans le genre mythologique, et partout on retrouve sa manière accentuée, sa couleur vigoureuse, mais souvent plombée, son dessin sévère, quoique parfois incorrect, sa composition bien ordonnée, mais dépourvue de grâce. On le place quelquefois dans l'école de Naples, qu'il a habitée et où il a fait de bons élèves, au nombre desquels est l'Espagnol Ribéra;

Tiarini, Alexandre (1577-1668), qui se fit aussi remarquer par la science des raccourcis. Il savait donner à ses figures des physionomies, des mouvements et des costumes variés; mais son style pèche par la gravité et sa couleur par son défaut d'éclat. Obligé de quitter Bologne, il se retira à Florence, où il devint l'ami du Passignano dont il imita le style. Il a successivement habité Reggio, Parme, Modène, où il a joui d'une réputation dont son *Repentir de saint Joseph* du nº 416 de notre Musée montre qu'il est bien digne;

Spada, Léonel (1576-1622), fut l'ami et l'élève du Caravage, mais a cherché à imiter le Dominiquin, et a réussi assez bien pour qu'on confonde quelquefois leurs œuvres. L'erreur n'est guère possible quand on sait qu'il a souvent signé ses ouvrages au moyen d'une épée, par allusion à son nom. Ses deux tableaux d'*Enée et Anchise* et du *Concert* des nºs 409 et 410 ont été souvent attribués au Dominiquin, sous le nom duquel le second même a été gravé;

Manfredi, Barthélemy (1580-1617), à tort placé par quelques auteurs dans l'école romaine, puisqu'il se forma uniquement sur les œuvres du Caravage. Il a fait beaucoup de réunions de buveurs attablés, des concerts, des scènes de corps de garde; on le reconnaît aussi à son dessin et à sa couleur accentués, au soin qu'il a de faire ressortir ses personnages par des ombres prononcées. Il a fait plusieurs tableaux religieux assez remarquables, tels que son *Jésus-Christ renié par Saint-Pierre*, de la galerie de Vienne, et un *Christ couronné d'épines*, qu'on voit à Munich.

Manfrédi a eu pour élève, à Rome, MABUSÉO, Nicolas Raniéri, qui imita sa manière en l'adoucissant un peu. Ce Mabuséo a eu quatre filles qui cultivèrent également la peinture, et eurent beaucoup de succès à Venise. — On cite aussi LUINI, Thomas, dit le Caravaggino, comme un imitateur assez habile du Caravage et de Manfrédi; mais sa couleur est encore plus noire que celle de ces deux maîtres et son dessin infiniment plus sec.

MAINARDI, Lactance, dit le Bolognèse, sur la vie duquel on n'a pas de renseignements précis, est encore un des artistes remarquables de cette époque, qui étudièrent avec succès sous les Carrache; mais il vint se perfectionner à Rome, et promettait de devenir un homme célèbre, si des excès de tout genre ne l'avaient pas conduit au tombeau à peine âgé de 28 ans. Il avait un talent particulier pour les fresques; celles que l'on voit encore de lui à Rome sont considérées comme les plus belles de cette ville.

SCHIDONE ou Schedone, Barthélemy (1580-1615), qui passe pour avoir été un des élèves des Carrache; mais ses œuvres se ressentent plus de l'école romaine. A l'élégance de quelques-unes et à son fini moelleux, on reconnaît aussi qu'il a étudié le Corrége; sa perspective est souvent incertaine, et ses ombres manquent quelquefois de transparence, comme on peut le voir par sa *Sainte-Famille*, du n° 395 de notre musée. Il a fait beaucoup de portraits d'un grand ton de couleur. Les œuvres de Schidone sont rares dans le commerce; elles sont restées en grande partie à Naples, à Rome et à Florence. On en voit aussi plusieurs en Russie et en Allemagne : par exemple, dans le musée de Munich, qui a de lui *Loth et ses deux filles*, deux *Madeleines repentantes* et un *Repos en Egypte pendant la nuit.* Puis viennent :

STROZZI, Bernard, dit il Capucino Genovèse (1581-

1644), peu connu, mais qui mériterait de l'être davantage; car il est remarquable par le feu, l'énergie et même le désordre de sa composition; sa couleur est pleine d'harmonie et se rapprocha tellement des maîtres de l'école de Séville, qu'on a attribué à Murillo lui-même les tableaux que notre musée a de lui : *Joseph expliquant les songes*, n° 414, et le *Saint Jean-Baptiste* du n° 415.

Crespi, Daniel (1590-1630), élève des Procaccini, travailla beaucoup à Milan; ses compositions rappellent surtout Annibal Carrache, dont il a l'expression, les attitudes et le coloris. Il ne faut pas le confondre avec Crespi, Mario, dit l'Espagnol, qui vint plus tard (1665-1747), et que son caractère original entraîna dans le fantastique, cherchant les raccourcis, pour avoir occasion de briller, et papillotant par de faux effets de lumière. Ses ouvrages ont d'ailleurs tellement noirci qu'on n'en voit plus.

Ce Mario Crespi a eu deux fils : Antoine, qui a été un peintre assez habile, et Louis, qui fut chanoine, peintre et hommè de lettres fort distingué.

Dans le xviie siècle, on trouve d'abord : Grimaldi, J. François, appelé aussi le Bolognèse (1606-1680), qui étudia sous les Carrache, s'occupa surtout de paysage, et vint à Paris, où il laissa des œuvres d'un beau style et d'une bonne couleur; — Mola, Francesco (1612-1668), élève du Josépin, à Rome, et du Guerchin, à Venise, qui se rapprocha beaucoup de l'Albane, comme on le voit par son *Agar dans le Désert*. de notre musée, n° 268. Sa touche, en effet, est excellente; malheureusement ses tons ont poussé au brun; puis :

Pasinelli, Laurent (1629-1700), qui chercha à ramener l'école de Bologne au grand style qu'on avait abandonné. Il créa, dans cette louable intention, une école en concurrence de celle de Cignani; mais, voulant trop imiter les maîtres vénitiens, il tomba dans des excès de couleur et de dessin qui l'éloignèrent de son but. Il n'en fit pas moins plusieurs tableaux qu'on

admire encore à Bologne, et dans lesquels on retrouve la couleur de Paul Véronèse et le dessin gracieux de Raphaël;

Élisabeth Sirani (1638 6665), une des femmes les plus célèbres de son temps. Elle était élève de son père, Jean Sirani, qui acheva plusieurs tableaux du Guide, qu'il avait eu pour maître. Quoique morte fort jeune (à vingt-sept ans), elle a peint, sous l'inspiration des œuvres du Guide, un grand nombre de tableaux d'une facture hardie, d'une touche ferme et d'une couleur dont les nuances sont habilement ménagées. On connaît d'elle une composition de trente pieds de hauteur; mais son œuvre la plus remarquable est son *Saint Antoine de Padoue baisant les pieds de l'enfant Jésus*, qu'on voit encore à Bologne. Telle a été l'estime de ses compatriotes pour son talent, qu'ils l'ont inhumée dans le tombeau même du Guide;

Franceschini, Marc-Antoine (1649-1729), élève de J.-B. Galli, puis de C. Cignani, son parent, son ami, son compagnon fidèle. On voit de lui plusieurs ouvrages à Bologne, à Florence, à Padoue; mais ses principaux tableaux qui dénotent un pinceau facile et plein de goût, sont à Vienne et à Dresde, où est sa *Madeleine repentante*, citée comme un chef-d'œuvre.

Franceschini a eu pour élève Marchesi, Joseph, dit il Sensone (1699-1771), regardé comme un des plus habiles maîtres de l'école bolonaise moderne. On lui reproche avec raison trop d'accentuation dans le nu et une couleur qui manque d'éclat;

Les deux Viani, le père, Jean (1636-1700), et le fils, Dominique (1668-1711), qui fondèrent à Bologne une école en concurrence de celle de C. Cignani. Le fils n'eut pas la science et le coloris du père; mais il le surpassa par des contours plus grandioses, et une fierté de touche qui rappelle le Guerchin, avec lequel on le confond souvent;

Enfin Creti, Donato (1671-1749), élève de Laurent

Pasinelli, mais qui chercha à imiter le Cantarini. Sa manière est timide, son coloris dur et cru, comme on ne le voit que trop dans le tableau qu'a de lui notre musée sous le n° 181. On voit de ses ouvrages à Bologne, à Bergame, à Rimini, à Lucques et même à Palerme, dont il a décoré plusieurs édifices. Il a eu pour élève Hercule GRAZIANI (1688-1765), qui le surpassa en hardiesse dans la touche, mais ne fut pas plus heureux sous le rapport du coloris.

Tel est à peu près l'ensemble général de cette école qui ne se maintint guère, comme école distincte, au delà du XVIIe siècle, mais qui a fourni, comme on vient de le voir, un nombre considérable d'artistes de mérite qui ont brillé à peu près dans tous les genres, et qui, si on excepte les maîtres, ont des caractères généraux assez semblables pour qu'on les confonde les uns avec les autres, si on n'a pas présents à l'esprit les points essentiels par lesquels ils diffèrent.

Quant au CORRÉGE, Allegri, Antonio (1494-1534), quelque admirables que soient son *Antiope* et son *Mariage de sainte Catherine* de notre musée, ils sont tout à fait incapables de le faire juger à sa juste valeur. Pour l'apprécier convenablement, il faut aller à Parme, où se trouvent son admirable fresque de l'*Assomption de la Vierge*, son *Saint Jérôme*, son *Martyre de sainte Placide et de sainte Flavie;* visiter la galerie de Dresde, qui a de lui neuf tableaux, parmi lesquels se trouvent la célèbre *Madeleine*, trois *Vierges glorieuses*, et surtout la *Nativité*, ou l'adoration des bergers, dite la nuit du Corrége, où il a déployé une connaissance du clair-obscur qui tient de la magie : toute la scène, en effet, dans ce tableau, est éclairée par une lumière qui irradie du corps de l'enfant.

C'est dans la collection du duc de Sutherland, en Angleterre, qu'est le fameux *Mulet* que le Corrége peignit, dit-on, pour servir d'enseigne à une auberge où il avait contracté quelques dettes. Les musées de Naples, de Saint-Pétersbourg, de Paris ont chacun un *Mariage de sainte Catherine*, dont celui de Naples es

cité comme un chef-d'œuvre. Style rempli de noblesse, surprenante entente du clair obscur, science des raccourcis portée au dernier point, couleur harmonieuse et brillante, modelé d'une suavité inexprimable, sont les principales qualités qu'on trouve dans les œuvres de ce grand artiste, et qui, malgré quelques incorrections ou le laisser-aller de son dessin, le placent sur la même ligne que Raphaël, Rubens et Murillo.

Ombrienne ou Siennoise.

Cette école, moins connue que celle de Florence, est pour le moins aussi ancienne, car, sans remonter au delà du XIIIe siècle, on la voit déjà figurer à cette époque par des œuvres qui ont pour le moment un mérite incontestable. Tel est le tableau qui figure encore dans l'église des Dominicains de Sienne représentant *la Vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges,* peint par GUIDO, dit Guido da Siena. Sans être d'un style aussi magistral que ceux de Cimabue, ce tableau, daté de 1221, a une expression convenable, des têtes d'un dessin satisfaisant et assez de justesse dans le mouvement des figures. La galerie de Munich possède une *Annonciation* de ce maître, qui n'est pas inférieure au tableau de Sienne.

Quelques années plus tard parurent à Sienne deux artistes du nom de LORENZETTI, qu'on croit frères, et tous deux élèves de leur père, peintre obscur, qui peignait la miniature à Sienne. L'aîné, Ambroise (1257-1340), cultiva aussi les lettres avec succès et occupa plusieurs charges importantes. On voit de lui, au musée de Berlin, un *Miracle de sainte Catherine* et un *Saint Dominique.* L'autre, Pierre, de quelques années postérieur à son frère, a eu une telle réputation dans sa patrie, que plusieurs historiens le mettent au-dessus même de Cimabue pour l'elégance et la richesse de la composition, la simplicité et l'élévation de la pen-

sée. On voit de lui, à Pise, la *Vie des pères du désert* et la *Thébaïde d'Egypte;* à Florence, la *Vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges.*

En même temps que ce dernier Lorenzetti, vivaient à Sienne les deux frères MEMMI ou Martini, Simon et Philippe, qui travaillèrent ensemble à Florence et dans plusieurs autres villes d'Italie; leur dessin, sans être aussi exact que celui de Pierre Lorenzetti, était assez satisfaisant, ainsi que leur coloris. On voit de Philippe plusieurs tableaux dans la galerie de Berlin, entre autres dans un seul cadre, comme on le voyait souvent alors, quatre sujets représentant un *Portement de Croix, Jésus fait prisonnier, Jésus crucifié, Jésus mis au tombeau.*

Viennent ensuite Taddeo BARTOLO (1363-1422), qui eut une expression profonde de piété, jointe à une extrême simplicité de composition, et prit le Giotto pour modèle. Notre musée a de lui, n° 63, un rétable divisé en trois compartiments : *la Vierge et l'enfant Jésus, Saint Gérard* et *Saint Paul, Saint André* et *Saint Nicolas, évêque de Myre,* tableau peint en détrempe sur un fond d'or, daté de 1390;

Da FABRIANO, Gentile, qui florissait aussi sur la fin du XIVe siècle (de 1380 à 1420), assez habile dessinateur pour avoir passé pour un des premiers artistes italiens de son temps. Nous avons un tableau de lui, n° 202;

VANNI, André di, vivant aussi dans le milieu du XIVe siècle, un des principaux chefs de la corporation des peintres de Sienne, qui fut envoyé comme ambassadeur auprès du pape et qui correspondait avec la fameuse sainte Catherine de Sienne;

MATTÉO, Jean, dit Mattéo di Giovani, qu'il ne faut pas confondre avec Mattéo dit MATTEINO, comme lui de Sienne, mais qui vint beaucoup plus tard, et peignit particulièrement le paysage. Ce Mattéo, Jean, dont il est ici question, donna une grande impulsion à l'art, en y apportant plusieurs perfectionne-

ments, comme de faire sentir les muscles et les veines des membres. Son coloris, sans être fort, est moelleux; son architecture et ses ornements sont de bon goût; — LORENZO, di Piero, dit le Vecchieto (1424-1482), qui fut aussi un habile sculpteur, et dont on voit à Berlin un grand tableau représentant divers épisodes de la *Vie de sainte Catherine de Sienne;*

ALUNNO, Nicolo di Foligno, dont on a au musée un gradin d'autel divisé en six compartiments, daté de 1492, et dont les œuvres, disent quelques historiens, ont exercé une grande influence sur le Pérugin : ses têtes sont d'une vérité frappante. Le gradin que nous venons de citer rappelle diverses épisodes de la passion : la *Prière au jardin des Oliviers*, la *Flagellation*, le *Christ conduit au supplice*, le *Christ entre les deux larrons* et la *Déposition*.

C'est aussi à cette époque (de 1450 à 1500), c'est-à-dire au début de la Renaissance, que parut à Sienne le PINTURICCHIO, Bernardin Betti (1454-1513), qui a eu l'avantage de connaître et de voir travailler Raphaël qu'il avait rencontré à Rome, où l'avait amené le Pérugin, leur maître commun. On dit même que Raphaël, se trouvant avec lui à Sienne, avait fait les cartons qui ont établi sa réputation. Ceci est pour le moins douteux, car Raphaël n'avait alors que dix-neuf ans et le Pinturrichio en avait quarante-huit. Mais, ce qu'il y a de certain, c'est que si le tableau inscrit au musée sous le nom de Pinturrichio, n° 292, la *Vierge et l'enfant Jésus*, est de lui, ce qui, par malheur, ne semble pas prouvé, cet artiste était un peintre d'un bien grand mérite.

On attribue souvent à Pinturicchio des ouvrages qui sont d'un nommé PERUGINO Bernardino, aussi de l'école ombrienne, qui travaillait de 1498 à 1524, et auquel on donne, nous ne savons trop pourquoi, le *Jésus mis en croix* du n° 289 de notre musée.

Après le Pinturicchio, dont le nom est impérissable

puisqu'il se rattache à celui de Raphaël, viennent : Andréa Luigi d'Assisi, dit l'Ingegno (1470-1556), dont les œuvres rappellent le Pérugin duquel il fut élève, suivant les uns, et seulement contemporain ou collaborateur, suivant les autres. Quoi qu'il en soit, ses figures, ainsi qu'on peut le voir par sa *Sainte Famille* de notre musée, nº 37, sont d'une expression admirable ;

Razzi, J.-Ant., dit le Sodoma (1479-1554), que Jules II appela à travailler à Rome avec les grands artistes de l'époque. Ce dont le rendaient digne la belle expression de ses têtes, sa grande science dans le nu, le clair-obscur et la perspective ;

Mecherino, Dominique, dit Beccafumi (1484-1549), qui peignit à l'huile, en détrempe et à fresque, composait assez savamment, quoique d'une manière un peu diffuse, et donnait une grande vivacité à ses têtes, mais manquant généralement de grandeur et de noblesse. On voit de ses ouvrages à Rome, à Florence, à Berlin, à Munich, et surtout à Gênes, où il peignit pour le prince Doria ;

Anselmi, Michel-Ange, dit Michel-Ange de Lucques ou de Sienne (1491-1554), élève du Corrége, qu'il imita assez habilement, comme on peut le voir par une belle *Nativité* qu'a de lui Florence, sa *Vierge glorieuse* de Parme, sa *Vierge adorée par Saint-Jean et Saint-Étienne* de notre musée, nº 42 ;

Enfin Riccio, Dominique, dit le Brusasorci (1494-1567), qui étudia à Venise les chefs-d'œuvre du Titien et du Giorgion et parvint à s'approprier beaucoup de leur manière ; il était très-renommé pour les fresques. Sa composition est belle, son expression animée et juste. Quelques biographes disent qu'on pourrait à bon droit le nommer le Titien de son école.

Ce Riccio a eu un fils, Felice (1540-1605), qui étudia d'abord sous un nommé Ligozzi et vint se perfectionner à Florence ; de retour dans sa patrie, il mit à imiter P. Véronèse le même talent que son père en avait mis à imiter le Titien. Notre musée a de lui une

Sainte Famille, n° 348, qu'on a longtemps donnée au célèbre auteur des *Noces de Cana*.

Plus tard (1573), cette école a donné **Neroni**, Barthélemy, dit maëstro Riccio, élève et gendre du Sodoma, très habile dans la perspective, qui fut architecte de la république de Lucques et orna le théâtre de cette ville de plusieurs belles décorations ;

Pino, Marc, dit Marc de Sienne, mort en 1587, qui fut d'abord l'élève de Beccafumi, puis de Daniel de Volterre, duquel il tenait sans doute le style grandiose et plein de dignité qui rappelle Michel-Ange. On voit encore de lui à Naples une belle *Annonciation* et une *Présentation au Temple ;*

Matteo de Sienne, Jean, dont nous avons déjà parlé. Il est venu à Rome et y est mort sur la fin de 1500 ; Il peignait très habilement le paysage, mais dans le genre gothique, genre dont l'école de Sienne ne s'est affranchie que plus tard que les autres écoles d'Italie.

C'est ce mélange du gothique et du moderne qui la fait surtout reconnaître ; elle cessa d'exister à l'époque des derniers artistes dont nous venons de parler, et elle s'est confondue avec les autres écoles italiennes, surtout avec celle de Florence pour laquelle elle a toujours eu plus d'affinité.

Napolitaine

Cette école, en général moins connue que les précédentes, a eu aussi ses primitifs, mais ils sont peu nombreux et n'ont pas joué un grand rôle dans l'histoire de l'art. Ceux qui se présentent d'abord, sont :

Stefani, Thomas (1230), qui fut conséquemment le contemporain de Cimabue. Protégé par Charles Ier, roi de Naples, il fut préféré à celui-ci pour orner quelques églises de la capitale ; puis un nommé **Simone**, dit

maître Simon, mort en 1346, qui travailla à Naples avec le Giotto, mais qu'on croit né à Crémone. Après eux on trouve :

SOLARIO, Antoine (1382-1455), dit le Zingaro du nom du métier de chaudronnier qu'il a d'abord exercé, et qui offre un des exemples assez communs dans les fastes de l'art, d'artistes qui se sont faits peintres par amour ; il avait un bon coloris et une belle expression ;

ANTOINE de Messine, dont nous avons parlé précédemment, mais qui, bien que né en Sicile, a étudié à Venise, à laquelle il appartient comme artiste, et où il eut pour élève ALIBRANDI Jérôme (1470-1524), sicilien comme lui, mais qui revint à Naples, où l'on a encore quelques beaux ouvrages de lui.

Del FIORE, Nicolas-Antoine, dit Colantino, qui fit école à Naples où il mourut en 1444, et où l'on voit encore de lui un *Saint-Jérôme tirant une épine du pied d'un lion;* composition sage et d'une grande vérité;

PULIGO, Dominique (1475-1527), élève de Ridolphe Ghirlandajo et ami d'André del Sarte. Son dessin est généralement médiocre ; mais sa couleur est assez agréable et le caractère de ses têtes assez beau pour qu'on attribue quelquefois ses *Saintes Familles*, surtout, à André lui-même.

A dater de ces artistes on ne trouve, dans le courant de près d'un siècle, de peintres napolitains de quelque importance que SANTA-FEDE, François et son fils FABRICE (1560-1634), qui ont orné de sujets religieux d'un coloris assez vigoureux, mais d'une assez médiocre exécution, plusieurs monuments et la plupart des églises de Naples ;

Puis IMPARATO, François (mort en 1565), élève de Perino del Vaga, et surtout du Titien, qu'il imita assez bien dans quelques-unes de ses productions restées dans son pays natal Après eux, on voit encore quelques artistes assez connus, tels que :

Vaccaro, André (1598-1670), dont le talent semblait fait pour l'imitation, mais qui n'en fit pas moins de bons tableaux, comme le prouve celui que nous avons de lui sous le n° 431, *Vénus et Adonis*, peint dans le style du Guide; son fils, Nicolo, a pris la manière de S. Rosa;

Bernini, J.-Laurent, dit le chevalier Bernin (1598-1680), qui fit quelques bons tableaux, mais dont la réputation comme peintre était bien moins solidement établie que comme architecte et sculpteur. C'est en effet en ces deux dernières qualités qu'il vint en France, appelé par Louis XIV, qui le combla d'honneurs et d'argent;

Ricci, Antoine, dit Barbalunga (1600-1649), élève du Dominiquin, dont il imita si bien la manière qu'on attribue souvent ses ouvrages à ce dernier. Cet habile artiste embellit Naples et Messine de tableaux remarquables, et fit de nombreux et excellents élèves. Il est cité comme un des meilleurs peintres de la Sicile;

Falcone, Angelo (1100-1663), disciple de Ribera, bon peintre de batailles, que Colbert attira en France, où il a laissé des ouvrages qu'on confondrait avec ceux de notre Bourguignon, si on ne les reconnaissait pas par leur touche un peu saccadée qui leur donne quelquefois l'aspect de mosaïques;

Mario di Fiori, Nuzzi (1603-1673), qui peignit admirablement les fleurs, d'où il tire le nom sous lequel il est communément désigné; mais ses œuvres ont noirci par le temps et ont perdu beaucoup de leur mérite, conséquemment de leur prix;

Le Calabrèse, Preti, Mathieu (1613 1699), élève du Guerchin, mais dont le dessin sévère, la manière heurtée et la couleur empâtée rappellent plutôt le Caravage ou Manfrédi. Malgré une vie des plus agitées, il travailla beaucoup, tant à fresque qu'à l'huile, et tous ses ouvrages, qui sont généralement de grandes compositions, dénotent une facilité d'exécution vraiment incroyable. Il peignait du premier coup, et cepen-

dant on trouve de belles choses dans ses ouvrages : une manière fière, de belles têtes, de belles mains, un grand caractère dans l'ensemble et de la richesse dans les détails ; son ton général est souvent bleuâtre.

Mais arriva SALVATOR ROSA (1615-1673), dont l'imagination fougueuse, la mélancolique originalité, le caractère sauvage, indépendant et satyrique, imprimèrent à l'école napolitaine un cachet particulier. Il est un des artistes de l'Italie dont le nom est le plus populaire, et cette popularité il la justifie non seulement par sa touche large, son dessin accentué, sa couleur sévère, mais encore par le dédain qu'il semble affecter pour les sujets vulgaires et souvent traités.

Pour avoir une idée de son extrême facilité à peindre, il suffit de savoir que sa magnifique *bataille* inscrite au musée sous le n° 360, et devant laquelle s'arrêtent tous les passants, ne lui a coûté que quarante jours de travail On a prétendu que S. Rosa, malgré le désir et la prétention qu'il en avait d'être un peintre d'histoire, n'y était jamais parvenu. C'est une erreur.

S'il affectionnait de préférence les paysages, les marines, les batailles, c'est parce que des rochers arides et des sites sauvages, des vaisseaux se brisant sous les coups redoublés de la tempête, des masses de cavaliers se heurtant, se trouvaient plus en rapport avec les dispositions de son esprit ; mais il n'en fit pas moins plusieurs bons tableaux d'histoire, témoins les deux qu'a de lui notre musée et un grand nombre d'autres, dont sa *Conjuration de Catilina*, qu'on voit à Florence, passe pour un chef-d'œuvre.

Salvator Rosa avait eu pour maître FRACANZANO, François, mort en 1657, lui-même élève de Ribera, et que la pauvreté poussa à des crimes qui le firent condamner à mort, mais que le peu de tableaux que l'on connaît de lui attestent avoir eu un grand style et une belle couleur ; — et pour élève MASTURZO Marzio, qui adopta son genre, mais plus en petit, et y eut assez de

succès. On vend souvent dans le commerce, comme étant de S. Rosa des tableaux de Marc Ricci, neveu de Sébastien déjà nommé; mais, quoique lui ressemblant assez par leur touche ferme et leur dessin saccadé, ils lui sont de beaucoup inférieurs.

Lucas Giordano, le chevalier (1632-1705), est après Salvator Rosa l'artiste napolitain le plus connu. Élève à Naples de Ribera, et à Rome de Pietre de Cortone, cet imitateur habile de tous les maîtres, qui a joui dans son temps d'une immense réputation, mais qui sacrifia trop souvent les règles sévères de l'art à une exécution rapide et à des effets factices, qui ont contribué à corrompre le goût, a laissé à Naples, à Florence, à Rome, et surtout à Madrid, des marques de son inépuisable fécondité. Son style incertain et pourtant élevé fait qu'on lui attribue une foule de tableaux sentant le maître, mais dont on ne peut pas déterminer précisément l'auteur.

Aucun artiste n'a peint autant que Giordano et n'a mieux mérité l'expression de *fa presto* que lui répétait sans cesse son père dans sa jeunesse. Il a fait d'habiles pastiches d'Albert Durer, de Rubens, du Bassan, du Titien et surtout de Ribera. C'est à Florence qu'on voit sa *Conception*, qu'on regarde non-seulement comme le plus important de ses nombreux ouvrages, mais comme un chef-d'œuvre. Les deux tableaux que nous avons de lui au musée ne donnent qu'une idée fort imparfaite de sa manière et de son talent. Les sujets de ces tableaux ne lui permettaient pas de déployer ses moyens comme il a pu le faire dans le *Massacre des Innocents* et ses *Batailles de Pavie* et de *Saint-Quentin*, qu'a de lui, entre autres, le musée de Madrid.

Lucas Giordano a eu dans Matteis, Paul de (1662-1726), un élève et un imitateur habile qui, sans avoir son talent, laissa néanmoins tant en France, où il passa quelques années, et à Naples, où il revint se fixer, des preuves d'un incontestable mérite, mais surtout d'une prodigieuse facilité d'exécution. On cite aussi un

nommé SIMONELLI, Joseph (1649-1713), qui avait d'abord été son valet, comme un de ses imitateurs.

La liste des artistes bien connus qui ont illustré Naples se ferme par un nom qui a eu aussi un grand retentissement en Italie; c'est celui de SOLIMENE, François, le chevalier (1657-1747), qui a laissé un nombre considérable de tableaux, tant à fresque qu'à l'huile, et s'est exercé dans tous les genres, marquant tous ses ouvrages du cachet d'un talent supérieur et d'une imagination poétique.

Solimène peignait encore à quatre-vingt-huit ans. Le seul tablean que nous avons de lui sous le nº 406, *Héliodore chassé du temple*, donne déjà une idée de sa manière, qui rappelle à la fois Lucas Giordano, Pietre de Cortone, le Calabrèse et même le Guide; mais c'est dans la sacristie de Saint-Paul, à Naples, que sont ses œuvres les plus importantes. On voit aussi des tableaux de lui à Rome, à Florence, à Munich, à Berlin et à Dresde. On le reconnaît au caractère un peu désordonné de ses compositions, souvent plus théâtrales que naturelles, à la roideur de ses figures, et au ton souvent bleuâtre de son coloris.

Solimène a eu deux élèves : CONCA, Sébastien (1676-1764), qui non-seulement l'a assez bien imité, mais qui, en exagérant encore sa manière expéditive et son laisser-aller, a d'autant plus contribué à la ruine du bon goût. qu'il se posa en maître et établit une académie dans sa propre maison; — et Francesco de MURA, dit Franceschiello, dont on voit de très beaux ouvrages dans le palais des rois de Sardaigne à Turin.

Enfin CORRADO, Hyacinthe (1695-1765), qui, après avoir étudié à Naples et à Rome, fut appelé par Ferdinand VI à Madrid, où il resta une dizaine d'années et laissa plusieurs tableaux d'un caractère plein d'effet et d'une belle couleur; mais dont les figures offrent de ces attitudes tourmentées que Solimène venait d'introduire dans l'école de Naples; — le chevalier BONITO,

Joseph (1705-1789), auquel on doit d'assez bons portraits ; — le comte San-Felice, Ferdinand, qu'affectionnait particulièrement Solimène, et qu'on cite comme ayant excellé dans les paysages et les fruits ;

Les trois frères Filocami, Antoine, Paul et Gaëtan, tous trois élèves de Carle Maratte à Rome, mais qui tinrent à Messine une école d'où sortirent quelques bons élèves ; Antoine fut le plus renommé ; Gaëtan ne peignit guère que des ornements.

Enfin vers le milieu du siècle dernier, vivaient à Naples Cianetti, Philippe, que son habileté à faire le paysage avait fait surnommer le Giordano dans ce genre ; sa manière est habilement accentuée ;

Marco ou Marchis, Alexis, également renommé pour les paysages et les incendies, qu'il rendait très-bien ;

Et Balthazar di Caro, qui excellait à peindre les fruits, les fleurs, mais surtout les chasses et les gibiers. Nous avons vu de lui, dans ce dernier genre, des tableaux de petite dimension qui égalent les Flamands Grif et Fyt, et surpassent le Bolonais Crivelli, Jacques, auquel on doit aussi des gibiers et des natures-mortes vigoureusement peintes.

Si maintenant nous résumons en quelques mots les principaux caractères de la peinture italienne, et la marche qu'elle a suivie dans chacune des écoles dont nous venons de faire une étude sommaire, nous trouvons que :

Celle de **Florence**, dont les caractères les plus saillants sont une grande élévation dans le style, la noblesse dans l'expression et la correction dans le dessin, a commencé par Cimabue et le Giotto, vers 1240, pour se développer graduellement pendant deux siècles jusqu'à Botticelli ; qu'elle a eu son summum de gloire par les œuvres de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, d'André del Sarte, et qu'elle a commencé à décroître par Carlo Dolci vers 1650 ;

Celle de **Venise**, qui s'est surtout distinguée par l'éclat de sa couleur et la richesse de sa composition, a eu pour point de départ les œuvres de Veneziano, postérieur d'un siècle à Cimabue ; qu'elle a surtout acquis le rang élevé qu'elle occupe dans l'histoire de l'art par les œuvres du Titien, de Palme, du Tintoret et de Paul Véronèse, et qu'elle est venue progressivement se perdre dans les œuvres de Sébast. Ricci, de Piazetta et de Tiepolo de 1650 à 1700;

Celle de **Rome**, qui s'est signalée par la correction, la grâce et l'harmonie, n'a d'abord été qu'une continuation de celle de Florence par le Pérugin, a atteint de suite par Raphaël et ses nombreux disciples, le plus haut degré de gloire possible; a commencé à décroître, comme les deux autres, sur la fin du XVIIe siècle (par Sasso-Ferrato et Carle Maratte), pour s'étendre un siècle plus tard environ dans les œuvres de Pompéo Battoni et du chevalier Appiani;

Celle de **Bologne**, qui a surtout brillé par une grande vérité de détails et une admirable harmonie d'ensemble, date du Francia, a progressé pendant un demi-siècle jusqu'au Corrége, s'est maintenue jusqu'aux Carrage, et a commencé à décroître immédiatement après le Guide, l'Albane et le Dominiquin ;

Celle de **Sienne**, qui a conservé plus longtemps que toutes les autres, la tendance à la simplicité gothique et à la pureté du sentiment religieux, a eu son caractère bien marqué dans les œuvres du Pinturicchio sur la fin du XVe siècle, et s'est confondue insensiblement avec celle de Rome et de Bologne ;

Celle de **Naples**, qui s'est surtout distinguée par l'énergie de ses compositions, et la science du clair-obscur poussée à l'excès, a paru dès le milieu du XIIIe siècle par les œuvres de Thomas Stephano, n'a pris de caractère marqué que dans le XVIIe siècle, où apparurent Ribera et Salvator Rosa, pour décliner à dater du Lucas Giordano, et se perdre, moins d'un

demi-siècle après, dans les œuvres de Solimène et de son élève, le chevalier Bonito.

Tel est à peu près l'exposé de ce qu'il importe le plus de savoir ou de se rappeler de l'école italienne, de cette grande école dont les œuvres feront toujours l'admiration des hommes de goût, des véritables amateurs; mais qu'on néglige aujourd'hui par la crainte, comme nous l'avons dit, de n'avoir que des copies des grands maîtres, au lieu de leurs œuvres. Est-ce bien là la véritable raison de l'oubli dans lequel on la laisse? Nous n'osons répondre; mais nous craignons bien que ce ne soit encore le résultat de notre caractère national, qui nous porte malgré nous à sacrifier le beau au joli, le sérieux à l'agréable.

§ III. — ÉCOLE ESPAGNOLE.

Les peintres espagnols sont infiniment moins connus qu'ils méritent de l'être, car leur école est une de celles qui rapprochent le plus l'art du but qu'il est avant tout chargé d'atteindre : le sentiment et l'expression. Mais cette école a souvent le grand malheur de n'arriver à l'esprit que par des moyens qui ne satisfont pas l'œil, et qui, par conséquent, ne sont généralement pas goûtés du plus grand nombre.

Cette multitude d'assomptions, de madones, de visitations, de vierges glorieuses, de Madeleines repentantes; ces calvaires, ces flagellations, ces Christs au tombeau, ces martyrs, n'ont rien de bien séduisant, rien de bien sympathique pour nous dont la foi s'éteint ou se transforme, et qui, ainsi que nous venons de le dire et de le prouver par des faits malheureusement irrécusables, cherchons avant tout le beau dans l'agréable, et sacrifions souvent le fond à la forme.

Mais pourquoi, dira-t-on, ces Espagnols, nés sous un

climat aussi riant que celui des Italiens, n'ont-ils pas comme eux, varié leurs compositions? Pourquoi, à la suite de tant de sujets mystiques, ne voit-on pas chez eux quelques-uns de ces gracieux épisodes de la mythologie des Grecs, dans lesquels les peintres de l'autre côté des Alpes ont puisé de si séduisants motifs, sans cesser pour cela de faire des fastes du christianisme le sujet principal de leurs travaux?

La réponse à de pareilles questions nous semble bien facile; c'est que si au moment où les sciences et les arts refleurirent en Europe, et depuis, les Italiens crurent la religion catholique assez solidement établie chez eux pour pouvoir sans danger emprunter au paganisme le charme de ses croyances, il n'en fut pas de même pour l'Espagne. Pour des raisons que nous n'avons point à approfondir ici, le fanatisme religieux y parut toujours le principe de toutes choses, le moyen de domination par excellence.

La théologie dut dès lors imposer ses inspirations à l'exclusion de toute autre idée; et, comme la fortune publique s'y trouvait concentrée avec le pouvoir dans les mains des prêtres, les artistes ne devaient s'adresser qu'à eux. Ne pouvant même pas s'affranchir eux-mêmes du caractère superstitieux de la nation, ils trouvaient dans les sujets religieux non seulement un moyen de vivre, mais encore des offrandes expiatoires propres à leur mériter des indulgences et à tranquilliser leur conscience timorée.

Voilà la véritable origine de cette multitude de sujets religieux qu'on reproche à l'école espagnole; l'illustre Louis de Vargas, se couchant dans une bière recouverte d'un cilice; l'humble Joanes Vincent, le chef de l'école de Valence, une des gloires artistiques de l'Espagne, se préparant par les sacrements à l'exécution des tableaux qu'il devait peindre pour les temples, et quelques années auparavant le glorieux Raphaël travaillant dans les chambres du Vatican renfermé, du consentement du pape, avec sa belle Fornarina.

Quel contraste choquant! mais qui n'en donne pas moins l'explication de la position différente dans laquelle se trouvaient l'Italie et l'Espagne dans la seconde moitié du XV[e] siècle et dans la première moitié du XVI[e], c'est-à-dire aux jours les plus brillants de la Renaissance.

Et cependant, à l'exemple des Italiens qui, vainqueurs de la Grèce, y avaient puisé le goût des lettres et des beaux-arts, les Espagnols, maîtres en Italie, donnèrent à leur tour le spectacle des vainqueurs venant s'éclairer auprès des vaincus.

Leurs premiers peintres en effet, tels que Berruguete (1480), Louis de Vargas (1502), Sanchez Alonzo Coello (1515), Vincent Joanes (1520), Navarrette el Mudo (1526), Paul de Cespedes (1538), Ferdinand Yanes (1550), et puis le Greco, François Ribatta, Jean de la Cruz, J. de Las Roelas, etc., reçurent directement de Raphaël, de Michel-Ange, du Titien, du Tintoret, de Perino del Vaga, ou puisèrent sur les lieux mêmes dans leurs œuvres les enseignements nécessaires pour fonder dans leur patrie une école qui se ressentit toujours de son origine.

Ce fut à Antoine del Rincon (1446-1500), que l'école espagnole dut l'abandon de la manière gothique. Cet habile artiste, né à Guadalaraxa dans la Nouvelle Castille, fut effectivement le premier en Espagne qui donna de la rondeur à ses formes, un caractère à ses figures et de plus belles proportions.

Sa manière était celle d'André Castagno et de Dominique Ghirlandajo; ses ouvrages, dont un grand nombre a été détruit par des incendies, brillent par le dessin, la liberté, le caractère, l'expression et les draperies. Il fit des rois Ferdinand et Isabelle des portraits qu'on voit encore dans la chapelle des rois à Tolède. Il est mort à Séville.

Cette école, à la connaissance de laquelle commençait à nous initier la collection formée en 1836 par le

baron Taylor, et que la famille de Louis-Philippe nous a fort mal à propos enlevée, se caractérise par une grande élévation de style, une expression de sentiment souvent portée à l'excès, une couleur parfois d'une grande vigueur, sans être trop éclatante, une connaissance du clair-obscur portée aussi loin que possible, un art de draper d'une austère noblesse, un fini de détails qui devient quelquefois vulgaire par son excès même.

On a prétendu que cette école ne savait pas dessiner le nu ; c'est une erreur. Si, entièrement consacrée à la représentation de sujets religieux, elle n'a eu que rarement l'occasion de s'exercer sur des nudités, il n'en est pas moins certain que, au besoin, elle a su donner des preuves de ses connaissances anatomiques : *Le Jugement dernier* de Pacheco, qu'on voit à Séville chez les religieuses de Sainte-Elisabeth ; le *Saint-Thomas* de Roelas ; *La Tunique de Joseph* de Velasquez ; *Le Jugement universel* d'Herrera, etc., etc., en sont des preuves irrécusables.

On la divise ordinairement en trois écoles secondaires : celle de Valence, celle de Madrid et celle de Séville, qui, bien que différant peut-être moins entre elles que celles d'Italie, ont néanmoins chacune des caractères propres assez saillants pour qu'il soit nécessaire de les étudier séparément.

Ecole de Valence

Cette école est la plus ancienne des trois. On lui reconnaît pour chef Joanes, Vincent (1523-1579), qui, comme nous venons de le dire, a étudié à Rome, et en rapporta son dessin pur et sévère, ses belles draperies, ses savants raccourcis. Il donnait un soin particulier à ses figures et répandait sur les têtes du Sauveur, qu'il a souvent répétées, une douceur entraînante.

Il est fâcheux que l'on n'ait de lui aucune reproduction mythologique dans le sentiment de celles qu'il avait eu occasion de voir en Italie. Mais, soumis au goût qui régnait alors despotiquement en Espagne, ainsi qu'à ses propres principes, il n'a jamais exécuté que des sujets sacrés. Ses œuvres principales sont à Valence, où se trouve une *Cène*, qu'on cite comme son chef-d'œuvre, et qu'on a eu occasion de voir à Paris.

Si le chef de l'école de Valence est Joanes Vincent, l'homme qui la caractérise le mieux est, sans contredit, Ribalta, François (1551-1628), qui, lui aussi, étudia en Italie, mais où il donna la préférence aux Carrache, et aussi à Sébastien del Piombo, dont il copia souvent les œuvres. Comme ses illustres maîtres, il était grand dessinateur; son style était plus sévère que gracieux, ses figures sont nobles et grandioses, sa science anatomique est profonde, mais son coloris un peu dur et sa touche parfois très-empâtée. Viennent en même temps :

Orrente, Pierre (1550-1644), qu'on croit généralement élève du Bassan, quoique rien ne prouve qu'il ait visité l'Italie. Il est plus que probable que ce grand artiste a étudié sous le Greco, et qu'il a pris la couleur hardie de ce maître en l'adoucissant à l'aspect des tableaux vénitiens, surtout ceux du Bassan, qui se voyaient fréquemment alors en Espagne.

Quoi qu'il en soit, Orrente est un des plus grands coloristes de l'école espagnole; son dessin est correct, sa composition, aussi bien que sa couleur, rappellent celles du Bassan et son clair-obscur est d'une hardiesse étonnante; on voit de ses œuvres à Murcie, à Valence, à Madrid, à Badajoz, à Cordoue, à Villarejoz, etc.;

Le frère Léonard, Augustin (1589-1640), auquel son dessin également correct, ses profondes connaissances en perspective, ses expressions variées, permirent d'aborder avec un égal succès l'histoire, les batailles et les portraits. De même que Ribalta, son coloris était

ferme, même dur, ses empâtements avaient plus de sécheresse que de moelleux;

Les trois ZARINENA, le père et les deux fils, tous trois élèves de Ribalta, dont ils suivirent la manière en adoucissant sa couleur; — et CASTADENA, Grégoire (mort en 1629), qui imita assez bien Ribalta pour qu'on confondît leurs œuvres;

ESPINOSA, Hyacinthe-Jérôme (1600-1680), qu'il ne faut pas confondre ni avec Jérôme, son père, ni avec André, son frère. Il donnait à son clair-obscur une force extraordinaire, et, néanmoins, une légèreté et une grâce extrêmes à ses figures qui rappellent par le dessin les plus grands maîtres de l'école lombardo-bolonaise, surtout les Carrache, qu'il avait eu occasion d'étudier à Bologne même.

Il est peu d'églises de Valence qui ne renferment encore des ouvrages d'Espinosa. On en voit aussi à Moncade, à Alpuente, à Puiz, à Liria, à la Madeleine, à Ségovie, à Mosella et dans plusieurs autres localités de cette province. Son élève, le docteur RAMIREZ, Joseph (1624-1692), suivit sa manière et l'imita à tromper l'œil le plus exercé;

MARCH, dit des Batailles, Étienne (mort en 1660), élève d'Orrente, dont le style et la couleur rappellent l école vénitienne, qu'aucun peintre espagnol ne surpassa pour la vérité de ses combats, la vigueur de ses attaques, la densité toute particulière de l'atmosphère au moment d'une affaire sérieuse, et qu'on pourrait jusqu'à un certain point appeler le Salvator Rosa de l'Espagne;

Don Vincent VICTORIA (1658-1712), qui étudia d'abord à Séville, mais alla se perfectionner à Rome, sous Carle Maratte; grand antiquaire, profond érudit, qui rapporta dans son pays, comme peintre, la manière de son maître, la seule à laquelle un homme, à moins qu'il ne fût un génie, pût alors prétendre;

VERGARA, Joseph (1726-1799), fondateur de l'Académie de Sainte-Barbe et directeur de celle de Saint-Charles, à Valence; bon dessinateur, habile coloriste, mais faible de style. Il se forma en copiant les œuvres de Ribera et se perdit en adoptant la manière de Coypel. Il a laissé un nombre considérable d'ouvrages, et il n'est point d'églises de Valence qui n'aient quelque chose de lui;

Enfin PONS, Antoine (1725-1792), qu'on pourrait aussi donner à l'Ecole de Madrid, ne fut pas seulement un grand peintre, mais un des hommes les plus érudits de l'Espagne; versé dans l'étude de l'antiquité, il observa et analysa tout ce qu'elle peut offrir d'intéressant pour les arts : ruines, inscriptions, épitaphes, sépulcres, fondations pieuses, mœurs, coutumes, il étudia tout. On lui doit plusieurs tableaux qui décorent l'Escurial, entre autres les portraits des Espagnols illustres dont les écrits figuraient dans la bibliothèque immense de ce monastère. Il fit aussi de belles copies de Raphaël, du Guide, de P. Véronèse. On lui doit plusieurs écrits importants sur les arts.

L'école de Valence se distingue donc surtout par son style élevé, son dessin exact, son clair-obscur prononcé; toutes qualités empruntées au Pérugin, à Michel-Ange et à Raphaël. Aussi la nomme-t-on Hispano-italienne. Les caractères de cette union sont exprimés de la manière la plus tranchée dans les œuvres de Ribera.

En effet RIBERA, Joseph, dit l'Espagnolet (1588-1656), que les Italiens revendiquent vainement, puisqu'il est avéré qu'il est né à Xativa près de Valence, a reçu les premiers principes de François Ribalta. Ce sont ces principes qui, joints à son caractère énergique et sombre, le portèrent à aller de préférence en Italie, où il vint à vingt ans, étudier les ouvrages de Michel-Ange de Caravage, dont il rappelle généralement la manière, mais auxquels il est supérieur par la rigoureuse exactitude du dessin, le fini des détails.

Ribera affectionnait surtout les sujets terribles et

peignait avec une sorte de prédilection les têtes de vieillards; aussi lui attribue-t-on toutes celles qui sont peintes avec une grande énergie. Mais celles qui lui sont propres se distinguent non-seulement par la pureté du dessin et leur énergique modelé, mais encore par une si savante distribution de la lumière ambiante, que malgré la teinte noire qu'elles ont souvent prise, elles produisent le même effet, à quelque distance qu'on les examine; et les poils de ses barbes blanches se détachent des masses sur un fond gris que percent toujours des teintes rosacées.

Notre musée n'a qu'un tableau, d'ailleurs très beau, de Ribera : une *Adoration des bergers*, n° 553. La collection espagnole enlevée après 1848 contenait de lui plusieurs pages admirables, telles que le *Martyre de Saint-Barthélemy*, le *Combat d'Hercule et des Centaires; Caton se déchirant les entrailles.*

Mais c'est à Naples, où Ribéra a passé une partie de sa vie, que sont ses plus beaux ouvrages, ceux surtout qui rappellent le Corrége, dont il s'était plu dans ses débuts à imiter la manière. Notre musée a laissé récemment (avril 1865) échapper l'occasion d'avoir une seconde grande et belle page de ce maître : c'était *Saint-Luc peignant la Vierge*, qui a été adjugée à 21,000 francs, à la même heure où un portrait de jeune fille de Greuze se vendait 100,200 francs; deux faits qui paraîtront à bien des personnes hors de toute proportion.

Écoles de Madrid

Cette école est au moins aussi ancienne que celle de Valence, puisqu'un de ses plus dignes représentants, Alphonse Berruguete (1480-1561), avait eu l'insigne honneur de travailler à Rome à côté de Michel-Ange; mais elle a fourni un plus grand nombre d'hommes d'un mérite exceptionnel. Quoi qu'il en soit, son véri-

table chef, en dehors de la question chronologique; celui qui dans l'histoire de l'art lui donna un cachet particulier en même temps qu'il lui acquit une immense célébrité, est VELASQUEZ don Diego Rodriguez, de Silva (1599-1660).

Cet artiste éminent, dont la réputation et la fortune égalèrent celles des plus grands maîtres de l'Italie, se forma d'abord à l'école de Séville, où il fréquenta successivement l'atelier d'Herréra le vieux et celui de Pacheco, dont il devint le gendre. Mais, trouvant leur manière sèche et dure, il les abandonna pour suivre celle de Tristan, célèbre professeur de Tolède; il le quitta aussi pour n'étudier que la nature, qu'il se plaisait à observer dans ses plus minutieux détails. C'est ainsi qu'il arriva à cette surprenante vérité qu'on remarque surtout dans ses portraits, pour lesquels aucun peintre espagnol ne l'a égalé et aucun artiste étranger ne le surpassa.

Velasquez, malgré son immense talent, évita autant qu'il put les sujets sacrés et les scènes qui exigent le travail de l'imagination. Son esprit observateur et froid s'en tenait à l'observation de la nature et de la vérité. Sa couleur est fraîche et ferme, mais sans éclat, et il a poussé l'entente de la lumière au point de peindre le même tableau en clair-obscur ou en pleine lumière, et de faire de chacun d'eux un véritable chef-d'œuvre.

Ses ouvrages sont tellement rares qu'on en voit peu d'authentiques dans le commerce. Les trois que possède notre musée ne sont pas assez importants pour le faire connaître. Cependant son petit portrait de l'infante Marguerite-Thérèse montre assez bien l'animation qu'il donnait à ses portraits et avec quel art il savait faire circuler le sang dans les veines.

Dans la collection de Louis-Philippe qu'avait notre musée, on voyait de Velasquez une très-belle *Adoration des bergers*, qui avait coûté 100,000 francs, et son portrait peint par lui-même. Les deux plus beaux ouvrages, qu'on cite comme des chefs-d'œuvre, sont sa

scène de buveurs connue sous le nom des *Ivrognes*, ses *Fileuses*, le portrait du duc d'Olivarez et ceux plusieurs fois répétés de Philippe IV; ils sont à Madrid. C'est aussi à Madrid qu'on voit parmi un grand nombre de ses plus beaux tableaux sa *Reddition de la ville de Bréda*, et celui où il s'est représenté la palette à la main, portant la décoration de l'ordre de Saint-Jacques que Philippe IV peignit lui-même, dit-on, sur sa poitrine.

Si maintenant nous cherchons les artistes qui, avant et après lui, ont jeté le plus d'éclat sur l'école de Valence, nous trouvons par ordre de date :

Berruguete, Alphonse, que nous avons déjà cité. Ce peintre habile, pour être moins connu que Velasquez qu'il a précédé de plus d'un siècle, n'en fut pas moins un des artistes les plus éminents de l'Espagne, car il y a répandu le goût d'un dessin pur et exact et le grand style des formes, qu'il avait appris de Michel-Ange auprès duquel, comme nous l'avons dit, il avait travaillé à Rome. De même que son illustre maître, il ne fut pas moins habile sculpteur que peintre. On lui donne pour élève Jordan, Étienne, dont le nom est resté assez populaire à Madrid, où il a laissé aussi de beaux travaux en sculpture;

Morales, Louis de (1509-1586), auquel on donne le surnom de Divin, autant pour sa correction, son fini précieux, son expression pleine de sentiment, son anatomie savante, que parce qu'il a peint principalement des têtes de Christ, a eu une existence des plus malheureuses, ce qui prouve une fois de plus que le talent seul ne suffit pas toujours pour conduire à la fortune.

Appelé à la cour, il y fut desservi, et reçut l'ordre de retourner à Badajoz, sa ville natale, où il mourut à soixante et dix-sept ans dans une misère que l'histoire a enregistrée, et dont elle a reporté la faute, si ce n'est la honte, sur Philippe II, qui avait comblé de fortune

et d'honneurs des artistes bien moins éminents que lui. Le chef-d'œuvre de Morales est sa fameuse *Vierge aux douleurs*, qu'on voit à Madrid. Quant au *Portement de croix* que, dans notre musée, on lui attribue, quelques personnes, et nous sommes de ce nombre, croient y trouver une œuvre italienne, les œuvres de Morales étant en général moins grandioses de style, mais d'un fini plus précieux;

Coello, Alonzo Sanchez (1515-1590), a été à Rome directement élève de Raphaël; mais il chercha de préférence à se rapprocher du Titien, et eut à son époque une immense réputation, surtout pour les portraits. Ayant quitté l'Espagne pour le Portugal, il laissa dans ce dernier pays des marques de son talent; mais il revint en Espagne, où ce talent le mit en telle faveur à la cour, que Philippe II lui écrivait : « Au très aimé Alphonse Sanchez Coello. »

Les principales qualités de cet artiste sont le relief, l'expression et un vigoureux coloris. Indépendamment de ses portraits, les ouvrages les plus importants qu'il a faits pour l'Escurial, sont *saint Paul l'ermite avec saint Antoine; saint Etienne avec saint Laurent; saint Vincent avec saint Georges; sainte Catherine avec sainte Inès.*

Alonzo Coello a eu une fille, dona Isabelle ou Élisabeth, femme d'un grand mérite, qui a peint aussi très-bien le portrait; — et un élève distingué dans Pantaja de la Cruz (1551-1610), auquel on doit le beau portrait de Philippe III, d'après lequel le sculpteur Boulogne composa et fondit la statue équestre des jardins de la maison del Campo. La plupart de ses œuvres, ses portraits surtout, sont restées à Madrid, où on les voit à l'Escurial, au Retiro, à la tour de la Parada.

Un homme de cette école qu'on pourrait presque mettre au rang de Velasquez et de Morales, quoiqu'il soit infiniment moins connu, est Navarrette, Jean-Ferdinand, dit el Mudo, le muet (1526-1576). Cet ar-

tiste, privé dès l'âge de trois ans de l'ouïe et de la parole, n'en devint pas moins une des gloires de l'Espagne.

Envoyé de bonne heure en Italie, il fut un des élèves les plus assidus du Titien, dont il rapporta la manière dans son pays, où il fut rappelé après vingt ans d'absence par Philippe II, dont il devint le premier peintre. Son amour de l'art, son admiration et son respect pour le Titien étaient tels, qu'il jeta des cris de douleur en présence du roi, quand il apprit que celui-ci avait ordonné qu'on coupât un tableau du grand Vénitien pour le faire entrer dans une place qu'on lui avait destinée. On trouve ensuite :

Le père Mayno, J.-Bapt. (1569-1649), élève du Grec Théotocopuli, Dominiq., dit le Greco, qui avait quitté l'Italie pour venir habiter Madrid. Mayno jouissait à Tolède d'un grand crédit quand le chapitre de la cathédrale le chargea, en 1611, de peindre l'histoire de saint Ildefond en un seul tableau de quatorze pieds de haut; ce dont il s'acquitta de la manière la plus heureuse. Cet habile artiste devint le maître de Philippe IV, et profita toujours de cette haute position pour encourager les artistes. C'est à lui qu'on doit Alonzo Cano;

Tristan, Louis (1586-1640), aussi élève du Greco, quitta l'Italie pour venir se fixer à Madrid. Ce Tristan avait su éviter les écarts de style et de couleur du Greco. En effet, son dessin est correct, sa composition savante et ses teintes sont pleines d'harmonie. Il a eu l'honneur d'être un des maîtres de Velasquez qui admirait en lui la clarté de ses compositions et le soin égal qu'il mettait à toutes les parties d'un tableau. Ses œuvres se trouvent dans la plupart des églises de Tolède et de Madrid;

Les deux frères Rizi, Jean et François. Le premier (1595-1675) embrassa la vie religieuse, visita Rome, où il fut distingué du pape. Son dessin était pur, ses poses heureuses et naturelles, son clair-obscur vi-

goureux, mais son exécution peu finie. François (1608-1685) eut plus de réputation que son frère, mais il abusa aussi de son extrême facilité, et préféra le laisser-aller à la correction, chargea ses tableaux de figures tourmentées et d'ornements capricieux, souvent de mauvais goût. Comme il était très bien en cour, puisqu'il devint peintre de Philippe IV et de Charles II, son influence fut fatale aux arts;

Rizi François était l'élève de Vincent Carducho, mort en 1638. Celui-ci était frère de Barthélemy Carducho, peintre florentin qui était venu habiter Madrid en 1585. Il devint peintre de Philippe II et de Philippe III, et fut chargé de décorer le cloître de la Chartreuse del Pantar, l'une des plus vastes commandes dont l'art fasse mention. Il a laissé un grand nombre de beaux ouvrages à Madrid et un traité sur la nature et la dignité de la peinture.

Carducho, Vincent, a formé plusieurs autres élèves distingués, entre autres Collantes, François (1599-1656), qui, après avoir fait plusieurs bons tableaux d'histoire, comme la *Vision d'Ezéchiel*, qu'on voyait autrefois dans notre musée, et qui actuellement est à Madrid, s'est livré plus particulièrement au paysage, dans lequel il a excellé. C'est lui qui a composé la *Chasse au sanglier*, gravée en tête d'un ouvrage publié sur la chasse à Madrid, en 1634, pour Philippe IV. On lui attribue le *Buisson ardent*, portant le n° 544 de notre musée, qu'on a cru longtemps être une œuvre italienne; et Castello, Félix (1602-1656), dont on voit à Madrid deux belles pages : La prise d'un château par don Fadrique de Tolède, et les Espagnols se jetant à la nage pour aller à une attaque sous les ordres de Balthazar Alfaro;

Antoine de Pereda (1599-1669) qui, sans aller en Italie, se pénétra si bien de la manière vénitienne qu'il en eut la douceur, la fraîcheur, l'exactitude et le dessin, et dont le talent s'accommoda de tous les genres;

Careno de Miranda, Jean (1614-1685), grand peintre d'histoire et de portraits, fresquiste que Vélasquez trouva si habile en ce genre, qu'il l'enleva aux charges honorifiques dont il était revêtu pour le faire travailler avec lui aux fresques du palais. Nous avons vu récemment (1865) de cet artiste un portrait de femme qu'on eût volontiers attribué à Velasquez, et un tableau historique, *le Festin de Balthazar*, que n'eût pas désavoué Rembrandt;

Careno a eu pour élève Cabezalero, Martin (1633-1675), dont le musée de Madrid à quatre immenses tableaux qui prouvent qu'il eût au moins égalé son maître, si la mort ne l'eût enlevé trop tôt;

Jean de Pareja, l'esclave de Vélasquez (1606-1670), qui dut à son talent sa liberté, que le roi sollicita lui-même pour lui. Ses portraits sont quelquefois pris pour ceux de Vélasquez. Il a fait peu de grands tableaux; on voit de lui au palais d'Aranjuez une *Vocation de saint Matthieu;*

A dater de cette époque, c'est-à-dire à dater de la fin du XVIIe siècle, on ne trouve dans l'école de Madrid, comme artistes, ayant eu un nom dans l'histoire de l'art, que ·

Coello, Claude (1621-1693), descendant de Sanchez Alonzo, élève de Rizi, dont il termina plusieurs tableaux que celui-ci avait laissés inachevés. Coello, ayant eu la facilité de copier les Titien, les Rubens et les Van Dick que contenaient les palais de Madrid, et conseillé par un nommé Joseph Donoso, qui revenait de Rome, acquit en peu de temps une grande réputation; aussi fut il nommé successivement peintre du roi et de son cabinet particulier. Un de ses plus beaux ouvrages est la *Vie de Psyché et de l'Amour*, qu'il a peinte pour l'appartement de la reine à l'Escurial. Comme il excellait dans l'architecture, il en mettait souvent dans ses ouvrages.

Coello Claude mourut, disent les historiens, parce

qu'on lui avait préféré Lucas Giordano pour les grandes décorations de l'Escurial. Il voyait avec tant de regret la manière expéditive du grand maître napolitain, qu'il disait, en parlant de lui, qu'il n'était venu à Madrid que pour montrer aux peintres espagnols comment on gagne de l'argent, et les absoudre de bien des fautes. Il eut pour élève :

Munoz, Sébastien (1654-1690), qui fit le voyage de Rome, où il reçut des conseils de C. Maratte. De retour dans sa patrie, il chercha et ne réussit que trop à substituer le style maniéré, mais gracieux de son second maître aux vieux principes des grandes écoles, et jouit d'une telle réputation qu'à sa mort le roi se chargea de ses funérailles et fit donner à sa veuve vingt-cinq doublons d'or pour son deuil et une forte pension. Son ouvrage le plus important est son *Martyre de Saint-Sébastien*, qu'on a vu au musée de Paris avant la Restauration.

Enfin l'école de Madrid a eu dans Paret d'Alcazar (1747-1799), un peintre de genre d'un assez grand talent qui, indépendamment de plusieurs beaux ouvrages, fut chargé de peindre à la manière de notre célèbre Joseph Vernet les principaux ports d'Espagne; dans don Prado del Blas, mort au xviie siècle et Jean Arellano (1614-1676), des peintres de fleurs qui ont presque égalé Jean Labrador que revendique l'école de Séville, et ont de beaucoup approché notre célèbre Baptiste. La transition de cette école à l'école moderne s'est faite par :

Goya Lucientes-François (1746-1832), peintre incorrect auquel, à notre avis, l'originalité a tenu lieu de véritable talent. Il s'est surtout exercé dans ce qu'on nomme vulgairement la charge; mais ses œuvres en ce genre sont bien loin des compositions si spirituelles de Boilly, de Carle Vernet, de Bosio et de plusieurs autres de nos compatriotes qui vivaient en même temps que lui. Aussi, un spéculateur ayant eu tout récemment l'idée de rassembler une centaine de ses

œuvres et d'en faire une vente publique à Paris, n'en a guère retiré que ses frais de transport.

Ecole de Séville.

On désigne assez généralement Murillo comme le chef de cette école. Si par là on a voulu dire qu'il en est l'ornement et la gloire, on a raison ; mais il n'en est pas le fondateur, car elle existait avant lui et comptait depuis longtemps des peintres du plus grand mérite.

Louis de VARGAS (1501-1568) en est en effet le véritable fondateur. Cet artiste, un des plus grands dont puisse s'honorer l'Espagne, a fait plusieurs fois le voyage d'Italie, et il en a rapporté un style sévère et élevé, un dessin correct et une entente du clair-obscur qui défiait alors toute comparaison. On voit de lui à la cathédrale de Séville un tableau qui, sous ce rapport, est un véritable chef-d'œuvre. Il représente la *Génération temporelle de Jésus-Christ*, et se connaît sous le nom de *la Gamba*, en raison de la jambe d'Adam qui sort tellement du tableau qu'on reste stupéfait en la voyant.

Si Vargas avait su mettre plus d'air dans ses tableaux, un peu plus de sentiment dans ses figures, plus de noblesse et de grâce dans ses têtes, il eût été placé au rang des plus grands maîtres de toutes les écoles. Entre ce grand artiste et Murillo, Séville a eu :

Paul DE CESPEDES (1538-1608), qui alla aussi deux fois à Rome, se perfectionna sous un élève de Michel-Ange, revint à Cordoue, sa patrie, où il a donné comme peintre et savant des preuves de l'intelligence la plus élevée. Il fut un grand imitateur du Corrège et un des premiers coloristes de l'Espagne. Pons déclare que si Cespedes avait eu avec Raphaël l'amitié qui l'unit à Fréd. Zuccaro, il eût été un des plus grands peintres

de toutes les écoles, comme il fut un des hommes les plus érudits;

Las Roelas, Jean, dit le licencié ou mieux le clerc (1560-1625), qui étudia en Italie les grands maîtres, ceux surtout de l'école vénitienne, et rapporta dans sa patrie un dessin sévère, un style élevé et une couleur assez prononcée pour qu'on prît ses œuvres pour être du Titien ou du Tintoret. Son tableau le plus remarquable est *la mort de Saint-Isidore* qui occupe tout l'autel de l'église de ce nom. Il est un des peintres espagnols qui, à leur retour d'Italie, conservèrent le mieux la couleur vénitienne;

Pacheco, François (1571-1654), peintre, historien et poète, qui eut l'honneur d'être le maître d'Alonzo Cano et de Velasquez, et le beau-père de ce dernier. Il fut le peintre de la science et de l'enseignement parce qu'il possédait au plus haut degré toutes les parties élémentaires de l'art. Pacheco ne sortit jamais d'Espagne; son style est pur et noble, son dessin correct, sa perspective heureuse. C'est pour le couvent des religieuses de Saint-Elisabeth de Séville qu'il fit le grand tableau du *Jugement universel*, dont la description lui a servi pour donner une analyse raisonnée de la peinture;

Herrera, François, dit le vieux (1576-1656), donc les œuvres, remarquables par un style sévère et profondément philosophique, un dessin correct, une anatomie des plus savantes, se trouvaient en parfaite harmonie avec le caractère dur, capricieux et original qu'on lui donne. Notre musée a récemment acquis une œuvre où son talent se revèle assez bien;

Zurbaran, François (1598-1662), dont le nom est resté aussi populaire que celui de Morales. Élève de J. Las Roelas, cet homme illustre est surtout connu par la grande quantité de moines qu'il a peints. S'étant inspiré du Caravage, quoiqu'il ne sortît jamais d'Espagne, et ayant pris un goût particulier pour les

draperies blanches qu'il étudia, dit-on, sur le mannequin, il jetait sur le premier plan des masses de lumière qui les faisaient ressortir, et obtenait ainsi des effets merveilleux.

Zurbaran est tellement connu pour ces sortes de compositions, qu'on lui attribue tout ce qui s'y rapporte. Mais on le reconnaît à l'exactitude de son dessin, et au talent qu'il avait de rendre sans affectation, quelquefois même avec grâce, les figures austères et ascétiques du cloître. L'ancienne collection du musée avait son *Moine à la tête de mort*, une de ses œuvres les plus remarquables. On voit de lui à Séville l'*Apothéose de Saint-Thomas d'Aquin*, qu'on a aussi eu occasion d'admirer à Paris; on y compte plus de trente personnages de grandeur naturelle et d'un beau style;

ALONZO CANO (1601-1667), encore un des artistes les plus remarquables de l'Espagne. On le donne à l'école de Séville parce qu'il y a étudié sous Pacheco et aussi sous Jean del Castillo, qui fut également le maître de Moya et de Murillo. Il excellait autant comme sculpteur et architecte que comme peintre. Ses compositions sont sages et pleines de goût, son pinceau est suave et moelleux, son coloris savant dans les demi-teintes.

Il n'est pas une église, un couvent de Grenade, de Cordoue, de Madrid et de Séville qui ne possèdent quelqu'ouvrage d'Alonzo Cano, et ce sont pour la plupart autant de chefs-d'œuvre. Il est de tous les artistes espagnols celui qui a su le mieux réunir la simplicité de la nature à la beauté de l'antique.

Alonzo Cano a eu de nombreux élèves; en peinture, ceux qui ont rempli un rôle dans l'histoire de l'art sont: Alphonse de MENA, Michel-Jérome de CIESA, Sébastien de Herrera BARNEUVO, Ambroise MARTINEZ, Sébastien GOMEZ, Pierre-Athanase BOCANEGRA. Partout il a laissé des marques de son talent et de sa fécondité:

Pierre de Moya (1610-1666), qui se forma à l'école de Jean del Castillo, mais abandonna sa manière pour

celle de Van Dyck, qu'il était allé trouver à Londres. C'est de lui que son condisciple Murillo a pris la teinte douce et harmonieuse, qu'on appelle sa troisième manière, où la couleur tendre et délicate de Van Dyck se reconnaît aisément.

Enfin arrive Esteban MURILLO, Barthélemy (1618-1682), dont la réputation est universelle, et qu'on place avec raison au rang des plus grands artistes.

La vie de cet homme illustre se réduit à ceci : qu'élève, comme nous venons de le dire, de J. del Castillo, à Séville, il eut l'intention d'aller se perfectionner en Italie ; mais qu'ayant trouvé, par l'obligeance de Velasquez, les moyens d'étudier les grands maîtres dans les riches collctions de Madrid, il y resta et adopta le style un peu sec et dur alors suivi ; mais qu'ayant eu occasion de voir la manière suave et harmonieuse de Van Dyck, que Moya avait prise à Londres auprès de l'illustre Flamand, il l'adopta, la perfectionna même en la rendant plus vaporeuse et, finalement, arriva au degré le plus élevé qu'il soit possible d'atteindre.

Murillo a donc bien eu, comme on le dit, trois manières : une première dure, sèche et froide, que toute l'Espagne tenait de Louis de Vargas ; une seconde qui tient des maîtres Vénitiens et Lombards, chaude ; une troisième rappelant Van Dyck. Le *Petit mendiant* de notre musée, n° 551, donne une idée de la première ; la *Sainte-Famille* du n° 548, la *Naissance de la Vierge* et la *Cuisine des anges* expriment assez bien la deuxième ; les deux *Conceptions* sont le type de la troisième, et le placent au niveau de Raphaël.

S'il est en effet moins corrèt de dessin que le grand maître de l'école romaine, ses contours sont plus doux, il est plus poétique ; si ses vierges n'ont pas autant de grâce, elles ont plus de candeur, elles sont plus dégagées des idées mondaines et expriment à un degré qu'il semblait impossible d'atteindre l'enthousiasme et le ravissement célestes qui les pénètrent.

Murillo a beaucoup travaillé. Un grand nombre de

ses ouvrages, ceux surtout qui retracent des sujets religieux, pour lesquels il avait une prédilection particulière, sont sortis d'Espagne au temps de Philippe V, pour aller orner des collections princières; mais les couvents, les églises, les palais de Séville, de Madrid, de Saint-Ildefond, de Cadix, de Victoria, renferment encore les plus belles productions de cet artiste, dont l'Espagne se glorifie d'autant plus qu'il n'a jamais été en Italie, et que c'est sur le sol natal qu'il a puisé et exécuté ses brillantes compositions.

Les tableaux de Murillo, quand ils sont authentiques, sont très-chers, comme on le pense bien; nous n'en donnerons pas pour preuve le prix auquel la *Conception de la Vierge* de notre musée, n° 546 *bis*, a été achetée en 1852, à la vente du maréchal Soult (615,000 francs). Ce prix est tout à fait exceptionnel; mais son portrait peint par lui-même, qui faisait partie de la collection formée par les soins du baron Taylor, avait coûté 50,000 fr.; et si la conception du n° 546, qui, en 1817, n'a coûté que 6,000 fr., était aujourd'hui à vendre, elle atteindrait certainement, si elle ne dépassait pas 200,000 fr., car elle n'est inférieure à la dernière acquise que par la forme de la toile, qui est infiniment moins gracieuse.

Murillo a peint plusieurs autres *conceptions*. Une, entre autres, qui lui avait été commandée pour la coupole du monastère des Franciscains, nous rappelle un fait que nous croyons devoir rapporter ici parce qu'il prouve qu'avant de juger l'œuvre d'un maître, il est très-important de se pénétrer de son but. Or, cette conception, ayant été apportée dans l'église, les révérends pères qui l'avaient commandée, effrayés des traits prononcés de la Vierge, ne voulurent pas la recevoir.

Murillo, sans rien répondre, demanda avant de remporter son travail qu'on lui permît seulement de le mettre un moment à sa place. Les religieux ne purent s'y refuser. Mais, au fur et à mesure que le tableau s'élevait, toutes les physionomies arrivant à cette grâce

et à cette douceur de ton propres à Murillo, tout le couvent trouva la vierge magnifique. Le peintre veut alors le reprendre. De là de grands débats, et les amis de l'artiste arrangent l'affaire en faisant payer par les révérends une somme beaucoup plus forte que celle primitivement convenue.

Murillo a eu des élèves dignes de lui. Celui qui s'en est le plus rapproché et l'a quelquefois imité au point de faire la plus complète illusion, est MÉNÉSES OSORIO, François (mort en 1700), majordome de l'Académie de Séville. Entre autres preuves qu'il donna de son talent, il termina de la manière la plus satisfaisante le célèbre tableau du maître-autel des capucins de Cadix, la *Vie de sainte Catherine*, que la mort de Murillo laissa inachevé. Il a aussi fait pour l'église de Saint-Martin de Madrid un *Élie fortifié par les anges dans le désert*, et pour la congrégation de Séville un *Saint-Philippe de Néri adorant la Vierge*. L'Académie de Séville s'honorait d'avoir de lui une *Conception* dans la salle de ses assemblées.

Viennent après lui : ANTONILEZ DE SARABIA, François (mort aussi en 1700), qui persistait à ne vouloir se faire connaître que comme homme de lettres, et qui n'en fit pas moins des tableaux de chevalet d'un coloris plein de grâce et de fraîcheur. Ces tableaux, généralement de dimension moyenne, dénotent une admirable facilité d'invention et d'exécution ;

NUNNEZ DE VILLA VICENCIO, don Pierre (1635-1700), qui montra pour Murillo un attachement filial, et ne crut pas déroger à son illustre naissance en se livrant à la peinture, où il aurait obtenu le plus grand succès s'il s'y était livré exclusivement, comme le prouve son magnifique tableau des *Enfants jouant aux dés*, qu'il présenta à Charles II, et qui se voit à Madrid.

Son titre de chevalier de Malte l'ayant amené à Naples, il y connut Le Calabrèse, s'initia sous lui à la science du clair-obscur, et donna à ses productions un relief dépassant le style de Murillo, et se tenant toujours

plus rapproché de la première manière de ce grand maître que de la troisième. C'est ce qui le fait reconnaître. Il contribua puissamment avec lui à l'établissement de l'académie de Séville, qu'il soutint de son nom et de sa fortune;

Sébastien Gomez, dit le mulâtre de Murillo, mort en 1678, qui fut son esclave, et parvint par des études opiniâtres à l'imiter au point de devenir un artiste remarquable. Nous avons vu de lui à Paris un *Saint étudiant dans le désert*, d'un dessin exact, mais surtout d'une pâte ferme et d'une bonne couleur. Le couvent de la Merci-Chaussée de Séville possédait de lui une très belle *Vierge avec l'Enfant Jésus* et un *Christ à la colonne*, ayant à genoux devant lui Saint-Pierre, Saint-Joseph et Sainte-Anne.

L'élan que Murillo donna à la peinture avait été trop fort pour qu'elle se soutint après lui; aussi, de même que l'art avait décliné à Rome après Raphaël, de même aussi déclina-t-il en Espagne après Murillo. Les seuls hommes qui se firent alors remarquer à Séville sont :

Bocanegra, Pierre-Athanase (1688), élève d'Alonzo Cano, mais qui, à force d'étudier les œuvres de Moya, parvint à prendre le style de Van Dyck et à l'imiter au point de tromper même des yeux très-exercés; il fut nommé peintre du roi en 1676. On voit de lui à Grenade la *Dernière heure du Christ*, tableau d'une énergique composition et d'une couleur harmonieuse;

François Caro (1627-1667), élève aussi d'Alonzo Cano, qui fut chargé de travaux importants et s'en acquitta assez bien pour rester digne de son maître. Les plus remarquables de ces travaux sont ceux de la chapelle Saint-Isidore de l'église Saint-André de Séville, et son tableau du *Jubilé* pour le couvent de Saint-François à Ségovie, dans lequel il mit le portrait d'Antoine Contreras, peintre d'histoire et de portraits, qui jouissait aussi alors d'une grande réputation à Séville;

Valdes Leal, Jean de (1630-1691), élève d'Antoine

Castillo, neveu de Jean, qui avait été le maître de Murillo. La gloire de celui-ci fut son plus puissant motif d'émulation, mais il ne put l'atteindre. Imitant en cela les frères Rizi de l'école de Madrid, il s'occupa plus à faire beaucoup que bien, et quand il voulait quitter la manière heurtée qui lui était propre, il tombait dans un excès contraire, encore moins heureux. Murillo estimait pourtant son talent; voyant de lui un tableau représentant des *corps morts à demi-corrompus*, il lui dit : « Mon ami, on ne doit regarder cela qu'en se bouchant les narines; »

Tobar, Alph.-Michel (1678-1758), dont les belles copies qu'il a faites de Murillo sont très souvent attribuées à celui-ci. Tobar n'a cependant pas été, comme on le croit généralement, un simple copiste ou imitateur. On voit en effet de lui, en Espagne, de très beaux portraits, et la cathédrale de Séville a de sa main un tableau connu sous le nom de *la Consolation*, représentant la Vierge assise sur un trône, tenant dans ses bras l'enfant Jésus, accompagné de saint François et de saint Antoine, tableau qui est sans contredit le plus bel ouvrage qui ait été fait dans ce temps.

On cite aussi Quiros, Laurent (1717-1789), comme un de ceux qui ont le mieux, non pas imité, mais directement copié Murillo. Ce fut même sur la fin de sa vie sa seule occupation et son seul moyen d'existence. On voit cependant plusieurs ouvrages de lui à Séville, à Madrid, à Grenade, à Xérès, etc.;

Germain Llorente, Bernard (1685-1757), peintre de portraits, qui fit celui de l'Infant, fils de Philippe V, et plusieurs autres qu'on croirait sortis de la main de Murillo. Il a fait aussi des vierges vêtues en bergères gardant leurs troupeaux, assises dans les champs, ainsi qu'on nous représente sainte Geneviève, mais d'une douceur de ton et d'un relief tels que plusieurs sont entrées dans le commerce sous le nom de Murillo, qu'elles rappellent par la grâce et la candeur;

Préziado, François (1713-1789), compositeur cor-

rect qui dirigea plusieurs années l'Académie de Saint-Ferdinand et l'Académie espagnole à Rome, d'où sortirent quelques bons élèves ;

MARTINEZ, Dominique (mort en 1750), un des artistes de cette école qui travaillèrent le plus pour le soutien de la peinture dans le moment difficile, et dont la plupart des églises de Séville possèdent des tableaux. Il fonda et soutint de sa fortune, dans sa propre maison, une Académie de peinture, où il se livrait entièrement à l'instruction élémentaire de l'art, ne pouvant guère aller au delà.

Il ne faut confondre ce Martinez ni avec Sébastien Martinez, mort en 1667, laissant à Séville quelques bons tableaux, parmi lesquels sont des paysages et plusieurs compositions pour le couvent de Corpus ; ni avec Martinez, Thomas, son contemporain, et comme le précédent de l'école de Séville, peintre mystique, qui se fit enterrer dans une bière qui depuis longtemps lui servait de lit. et laissa plusieurs ouvrages dignes de Murillo, dont il avait étudié la manière sous Gutierrez, Jean-Simon ;

Enfin, ESPINAL, Jean (mort en 1783), peintre estimable et possédant une vaste instruction dans les arts. Il a un dessin correct, un pinceau assez vigoureux, mais un style original. On voit beaucoup de ses ouvrages dans les églises de Séville et dans plusieurs autres édifices. Il dirigea l'Académie ; mais, ayant eu l'occasion de voir les grands maîtres que contenaient les musées de Madrid, il mourut, dit-on, du regret d'être si éloigné d'eux et du désespoir de ne pouvoir les égaler. Le beau temps était passé !

Espinal n'en fut pas moins un artiste fort habile : l'*Histoire de saint Jérôme*, qu'il fit pour le couvent des hiéronymites de Buena-Vista, les ouvrages qui décorent l'escalier principal de l'archevêché de Séville, et beaucoup d'autres tableaux, tant pour des temples que pour des particuliers, sont encore des meilleurs qui se

soient faits de son temps, et font regretter qu'il n'ait pas vécu à une meilleure époque.

L'école de Séville n'a donc rien à envier ni à celle de Valence, ni à celle de Madrid. Elle peut opposer de grands noms à cette dernière, et Murillo, son chef, n'a point d'égal en Espagne. Ce qui la caractérise essentiellement, c'est le moelleux, la couleur, l'expression, et surtout une si habile distribution de la lumière qu'aucune école d'Italie ne peut sous ce rapport rivaliser avec elle.

Cette école a eu dans Labrador, Jean, élève de Morales, mort en 1600, un peintre de fleurs et de fruits des plus habiles; – dans Iriarte, Ignace (1620-1685), un paysagiste auquel Murillo a souvent associé son nom; — dans Herrera le jeune, fils de François, mort également en 1685, un peintre de natures-mortes et de fleurs, qui a fait dans ce genre de très belles choses; — et dans Las Marinas, Henri (1620-1680), un peintre de marines fort distingué, dont les œuvres sont restées en grande partie en Italie, où il s'était retiré et où il mourut.

On donne à cette école, sans raison suffisante à notre avis, le nom de Flamenco-Espagnole, de l'emprunt que Murillo, sous l'inspiration de Moya, a fait à la manière de Van Dyck. Son caractère, il nous semble, était marqué avant Murillo, qui n'a fait que lui donner plus de charme.

Si nous voulions aussi résumer ce que nous venons de dire de l'école espagnole, nous trouverions non-seulement que cette école est des plus importantes à étudier sous le véritable point de vue de l'art, mais encore qu'on ne lui rend pas assez justice, par cette raison que, si quelques-uns de ses chefs, ainsi que nous l'avons dit, sont allés sur les lieux mêmes, s'inspirer des grands maîtres étrangers, la plupart d'entre eux, vivant dans la retraite, n'ont trouvé que dans leur

propre génie leurs brillantes inspirations, et sont arrivés presque sans guides à des résultats identiques à ceux qu'ont obtenus les chefs de plusieurs grandes écoles auxquels toutes les voies étaient ouvertes pour l'instruction.

Aussi Quilliet, dans son *Dictionnaire*, fait-il, avec raison ressortir cette identité pour ainsi dire fortuite, qu'il exprime par le tableau suivant, que nous pensons devoir reproduire.

COMPARÉS AUX ITALIENS :

Louis de Vargas	correspond	à Jules Romain;
Becerra	—	Daniel de Volterre;
Le muet F. Navarrete	—	au Caravage;
Le divin Morales	—	à J. Bellin;
Vincent Joanes	—	au Primatice;
Blas del Prado	—	à Léonard de Vinci;
Michel Barroso	—	au Corrége;
Paul de Cespédes	—	à Raphaël;
Orrente	—	au Bassan;
Alonzo Cano, peintre,	—	à l'Albane;
Alonzo Cano, sculpteur,	—	Michel-Ange;
Herrera Barneuvo	—	au Guide.

COMPARÉS AUX ARTISTES DU NORD :

Gallegos	correspond	à Alb. Durer;
Pantoja de la Cruz	—	Lucas Kranack;
Nino Guevara	—	Rubens;
Zurbaran	—	Crayer;
Labrador	—	David de Heem.

COMPARÉS AUX FRANÇAIS :

Vélasquez	correspond	à Le Brun;
Zurbaran	—	Le Sueur.

De ce parallèle, auquel on pourrait donner encore plus de développement si on le voulait, il résulte, en effet, que dans cette série nombreuse de maîtres, dont nous venons d'étudier les principaux, on retrouve des

traces bien marquées des grandes écoles qui ont illustré la peinture.

Aussi, quand on étudie avec attention ceux de ces maîtres qui ont quitté leur patrie pour aller porter leur tribut à l'Italie, on s'étonne qu'aucun historien italien n'ait signalé leur présence et rendu hommage à leurs talents.

§ IV. — ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE.

Ces deux écoles, qu'on peut à juste titre, avec les deux suivantes, appeler écoles du Nord, quoique différant entre elles par des caractères assez tranchés, ont néanmoins des traits communs qui les font aisément reconnaître des écoles italiennes et espagnoles, formant par opposition les écoles du Midi.

D'abord les écoles flamande et hollandaise semblent n'avoir qu'un but : l'imitation de la nature, l'expression de la vie matérielle, sans plus s'occuper de la moralité des sujets que de la noblesse des formes. Ensuite elles choisissent leurs motifs plus souvent dans les détails de la vie privée que dans les scènes publiques ou les données de l'histoire.

Les sujets les plus bas sont pour la plupart du temps, pour les peintres flamands, par exemple, ceux auxquels ils ont donné la préférence. Ainsi ils ont excellé à peindre des tavernes, des corps de garde, des assemblées, des fêtes champêtres, des foires ou marchés, des scènes de brigands, et ils ont réussi à donner aux personnages qu'ils y ont introduits des expressions si vraies, des tenues si naturelles, qu'on reconnaît que bon nombre d'entre eux y ont passé une partie de leur vie, et n'ont fait que se peindre eux-mêmes. On les appelle les peintres du vrai; ils ont en effet poussé si loin l'expression du vrai qu'ils nous initient souvent, malgré nous, aux scènes qu'ils ont représentées, et vou-

draient en quelque sorte nous faire partager les sentiments des personnages qu'ils mettent en jeu.

Les Hollandais, sans être beaucoup plus scrupuleux dans le choix de leurs sujets, ont, avant tout, attaché une grande importance au fini de leurs œuvres. Tout y est étudié avec un soin minutieux et ordinairement rendu avec un succès inouï.

C'est ainsi qu'ils ont réussi d'une manière surprenante à reproduire les effets les plus piquants du clair-obscur, tels que ceux d'une lumière éclairant les objets contenus dans une pièce étroite et renfermée, des incendies, des clairs de lune, des feux de forge, de brillantes armures, des soieries chatoyantes.

C'est ainsi qu'ils n'ont pas de rivaux pour le paysage, mais le plus ordinairement, à part deux ou trois, pour le paysage considéré comme la représentation d'une campagne particulière, et non pas, en général, comme l'ont compris le Titien, le Dominiquin, l'Albane, le Poussin, et surtout Claude Lorrain, qui, sans sortir de la nature, ont idéalisé le paysage, c'est-à-dire, l'ont composé de tout ce qui peut lui donner l'aspect le plus séduisant.

Les Hollandais se sont aussi distingués dans la représentation des perspectives, des ciels, qui font chez quelques-uns le fond essentiel de leurs tableaux, des marines, des animaux, des fleurs, des fruits, des natures-mortes, et même dans les portraits. En un mot, tout ce qui n'exige qu'une imitation fidèle et minutieuse de la nature, de la couleur et un fini précieux, un effet piquant, est de leur ressort.

Mais quand, sortant de l'imitation pure et simple de la nature, ils se sont livrés à la peinture historique, ils ont rarement su donner à leurs personnages l'expression, la tenue et les costumes appropriés à leur position. C'est ainsi, pour ne citer que deux exemples, que nous avons vu récemment un tableau de Jean Steen, représentant *Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple*,

dans lequel le costume de tous les personnages est tel qu'on pourrait croire que la scène se passe sur la place du marché d'Amsterdam ; et que les frères Van Eyck ont mis dans le fond de leur beau tableau de l'*Agneau*, pour figurer Jérusalem, les tours de Maestricht leur patrie.

Mais, en général, le caractère différentiel des peintres du Midi et de ceux du Nord, c'est que les premiers ont presque toujours cherché à exprimer une pensée, et que les seconds ont songé avant tout à satisfaire les yeux. Le mobile de ceux-là a généralement été l'idéal ; le mobile de ceux-ci est ordinairement le réel.

Aussi notre époque qui trouve qu'on a un peu abusé de l'idéal, affectionne plus que jamais les productions des écoles flamande et hollandaise qui, par leur verve pétulante, leur esprit plein de malicieuse bonhomie et de gaieté, leur profond sentiment de la vraie nature, le mouvement et la vie qui chez elles anime tout, bêtes et gens, fleurs et fruits, ont du moins pour nous cet avantage, qu'elles sont amusantes à regarder. De là l'engouement qu'elles inspirent, et aussi depuis plusieurs années le succès qu'elles obtiennent dans nos ventes publiques.

Comme les peintres flamands et hollandais ont ordinairement adopté chacun un genre, et que c'est là une des premières indications qui, en permettant de les comparer, doit les faire reconnaître, étudions-les par genre ; ainsi : compositions historiques, scènes d'intérieur, portraits, paysages, marines, animaux, fleurs et fruits, natures-mortes.

Ecole flamande.

Compositions historiques. — Les peintres de cette école, beaucoup moins nombreux que les Hollandais, ont eu aussi leurs primitifs, et certes ceux qui se pré-

sentent en premier ont été des plus remarquables. Ce sont les deux frères Van Eyck, Hubert (1366-1426), et Jean (1390-1441).

Ces habiles artistes n'ont presque peint que des sujets religieux, mais d'un fini admirable et d'une belle couleur ; toutefois, comme nous l'avons dit, d'un style moins élevé que les primitifs italiens; leur perspective linéaire et aérienne est remarquable pour l'époque.

La *Vierge au donateur* de notre musée, n° 162, qui est de Jean, est un beau type de leur manière; mais c'est surtout à Amsterdam et à Gand qu'il faut les voir pour bien les apprécier, car la première de ces deux villes a de Jean une superbe *Adoration des Mages*, qu'ils ont reproduite plusieurs fois, et la seconde le fameux tableau dit l'*Agneau*, qu'ils ont peint en commun, chef-d'œuvre inappréciable, représentant l'Agneau céleste entouré d'anges et adoré de tous les saints du Nouveau et de l'Ancien Testament, et ne contenant pas moins de trois cents figures du plus beau caractère et de l'exécution la plus soignée, parmi lesquelles ils se sont peints eux-mêmes.

Les frères Van Eyck ont eu une sœur, aînée de Jean, Marguerite, qui a aussi peint, mais surtout en miniature. On prétend qu'elle a refusé de se marier pour ne pas abandonner la peinture. Quoi qu'il en soit, on voit d'elle, au musée d'Anvers, un *Repos en Egypte*, auquel ses frères pourraient bien avoir travaillé.

On désigne généralement les frères Van Eyck comme les inventeurs de la peinture à l'huile, Jean principalement. Cette opinion a cependant rencontré, dans ces derniers temps surtout, des contradicteurs. L'analyse chimique de quelques débris de tableaux antérieurs à leur époque, ayant fourni des traces de substances grasses, on en a de suite inféré que ces substances ne pouvaient être que de l'huile ; mais ce n'est ici qu'une simple supposition et ne détruit en rien ce fait irrécusable, à savoir que ce sont les frères

Van Eyck qui ont reconnu et surtout prouvé que les couleurs se mélangeaient plus aisément avec l'huile qu'avec toute autre substance, et ont trouvé les moyens de faire sécher le mélange sans le secours du feu et du soleil.

Les œuvres des Van Eyck sont très rares, et la plupart de celles qu'on rencontre dans le commerce sont apocryphes ; il est même plus que probable que plusieurs de celles que possèdent même les grandes collections sont contestables. Leur beau tableau dit de *l'Agneau*, de l'église Saint Bavon de Gand, était primitivement garni de volets qui en ont été détachés, et sont actuellement à Berlin dans le cabinet du roi de Prusse, où on les conserve précieusement.

Les experts de notre musée, en n'estimant que 10,000 francs, notre tableau dit la *Vierge au donateur*, la seule chose que nous ayons d'eux, ne le mettent certainement pas au quart du prix qu'il atteindrait en vente publique, surtout avec les garanties d'authenticité qu'il offre. Quant au tableau de l'*Agneau*, il atteindrait assurément, nous ne disons pas 100,000 francs, mais un million. Nous avons eu leur beau tryptique de *Dieu le père*, qui nous a été enlevé en 1815. Après eux, on trouve ;

Roger de Bruges, leur élève (1366-1418), qui a travaillé dans le même genre, mais moins finement, surtout dans les carnations. Il a principalement peint à la colle et à l'œuf. On voit de lui à Bruxelles deux portraits, un d'homme et un de femme, et une *Adoration des Bergers*. Il a fait beaucoup de tableaux religieux pour les églises de Bruges ;

Van der Goes, Hugues (1480), aussi élève des Van Eyck, mais d'une exécution moins terminée et d'une composition moins bien comprise. On voit de ses ouvrages à Bruxelles, à Gand, à Florence et dans plusieurs musées d'Allemagne, tels que Berlin, qui a de lui une *Annonciation*, une *Vierge et l'Enfant Jésus* et un *Saint-Augustin* ;

MEMLING ou Hemling, Jean (1425 ou 1440), qui, dans le cours d'une vie agitée, peu connue, mais difficile, est venu mourir à l'hôpital de Saint-Jean de Bruges, où l'on voit son *Mariage de Sainte-Catherine*, véritable chef-d'œuvre daté de 1470, et sa fameuse châsse de *Sainte Ursule*, relique artistique précieuse, ciselée en forme de palais et converte sur toutes ses faces de peintures qui unissent le fini des miniatures les plus délicates au grand style des plus nobles écoles. Les œuvres de Memling diffèrent de celles des Van Eyck en ce que le dessin du premier est moins sec et plus moelleux, son coloris est moins chaud, mais plus doux; ses têtes ont plus de sentiment et d'expression;

MATSYS ou Metsys, Quentin (1460-1530), qui, d'abord maréchal, devint, dit-on, peintre par amour, et dont on voit des tableaux d'un beau caractère et d'un beau fini; un des plus curieux est celui des *Peseurs d'Or*, de notre musée (n° 279), qu'il a plusieurs fois répété et dont on connaît beaucoup de copies. Il a eu un fils, Jean, auquel on doit le tableau de *David et Bethsabée* du n° 281 de notre musée;

Van ORLEY, Bernard (1490-1560), élève de Raphaël, mais qui, de retour dans sa patrie, en reprit le style et sacrifia l'élégance des formes au fini et à la richesse des décorations, comme on le voit par son *Mariage de la Vierge*, du n° 367 de notre musée, où il a mis de l'or non-seulement dans les vêtements des personnages, mais encore dans les ornements de la tente. On voit de lui à Bruxelles *Jésus-Christ au milieu de saints personnages*, et la copie d'une *Sainte Famille* de Raphaël, rappelant le maître à faire illusion;

Michel COXCIE (1497-1592), qui vit aussi l'Italie et en conserva assez bien la manière pour la transmettre en partie à ses compatriotes, et commença par là une révolution préparée par VANDERWEYDE, Roger (1480-1529), et qu'achevèrent Jean de MABUSE (1470-1532), dont l'*Adoration des Mages*, qu'on voit en Angleterre, chez le comte de Carliste, est une des œuvres les plus remar-

quables de l'ancienne école des Pays-Bas ; et SUSTERMAN, dit Lambert Lombard (1506-1560), son élève. Ce sont, en effet, les premiers Flamands dont les œuvres soient dégagées de la froide sécheresse et aussi un peu de la roideur qui caractérisent leur école.

Une fois entrée dans cette voie, elle s'y maintint, quoique avec peine, par les œuvres de Franck FLORIS, surnommé le Raphaël flamand (1520-1570), qui fonda à Anvers une école d'où sortirent un grand nombre d'élèves, tels que Martin De Vos (1531-1604), un des artistes les plus féconds de son siècle ; — CALVART, Denis, dit le Flamand, qui alla, comme nous l'avons dit, fonder à Bologne une école célèbre ; — les PORBUS, dont nous parlerons à l'occasion des peintres de portraits ; — et la série nombreuse de FRANCK, dont les œuvres sont si communes dans le commerce, et qu'on reconnaît au cliquetis plutôt qu'au brillant de leur couleur, et aux efforts qu'ils font pour donner à leurs personnages des formes et des attitudes plus mouvementées que ne l'avaient fait leurs prédécesseurs.

C'est aussi à cette époque que parurent les BREUGHEL, dont Pierre (1510-1580), dit le Vieux, le rustique ou le drôle, du goût qu'il avait pour les sujets communs et fantastiques, comme des *Assemblées* et des *Danses de paysans ;* et son fils aîné, également Pierre (1567-1625), surnommé Breughel d'Enfer, parce qu'il choisissait de préférence les sujets effrayants, des effets d'incendie, comme *Orphée aux Enfers*, de notre musée, l'*Enlèvement de Proserpine*, du musée de Madrid, la *Délivrance des âmes du Purgatoire*, de celui de La Haye ;

SPRANGER, Barthélemy (1546-1628), supérieur, malgré les contours anguleux de son dessin, à la plupart de ses devanciers par l'esprit de ses compositions et la richesse de son ordonnance ; — Van MANDER, Charles (1548-1606), qui fut aussi bon peintre que savant historien, et dont on voit de belles œuvres, à Harlem ; — Van BALEN, Henri, dit le Père (1560-1632), que peu de ses compatriotes égalèrent pour la grâce et la correction de son dessin.

La reforme ne fut pourtant complète qu'à dater d'Otto-Venius, ou van veen Otho (1556-1634), qui se forma à Rome à l'école des Zucchero, d'où il rapporta à Anvers une manière encore plus gracieuse que celle de ses devanciers, et fut, comme peintre, car il était historien et poëte, le précurseur du beau siècle de l'art dans les Flandres, et un des maîtres de l'immortel Rubens, le véritable chef, la gloire des Pays-Bas, comme Léonard de Vinci, le Titien, Raphaël, le Corrége, Louis Carrache et Murillo l'ont été de leurs pays respectifs.

La vie brillante, fastueuse même, de Rubens, Pierre-Paul (1577-1640), est trop connue pour que nous ayons besoin de nous étendre beaucoup à son sujet. Nous ne ferions donc qr e répéter ce que tout le monde sait en disant que, comme homme, il a eu une existence magnifique, et que, comme artiste, il peut être comparé aux plus habiles, puisqu'il a traité avec un égal succès l'histoire, le portrait, le paysage, les fleurs, les animaux, les marines. Ses ouvrages sont autant de poëmes où l'art se déploie sinon avec toute sa correction, du moins avec toute sa splendeur.

En effet, sa couleur, quoique parfois trop éclatante, est cependant tendre et naturelle; ses expressions sont pleines de justesse, sa composition a un grandiose, une exubérance que rien ne surpasse; il y déploie une richesse d'invention vraiment inépuisable; ses attitudes sont variées et contrastées avec art; ses draperies jetées avec goût. Il manque souvent, il faut le dire, à l'élégance et au choix de la belle nature; mais ce défaut, que justifient en partie les modèles qu'il avait sous les yeux, tient plutôt à une exaltation qu'à une insuffisance de son génie.

Notre musée possède les œuvres assez caractérisées de Rubens pour que nous puissions bien le connaître; mais c'est à Anvers qu'il faut le voir; il y est partout: en bronze sur la Place-Verte, en portrait dans toutes les maisons, en souvenir dans tous les esprits. Il n'est point de héros qui ait laissé plus de culte dans son

pays. C'est à la cathédrale qu'on voit ses trois plus beaux tableaux : sa *Descente de croix*, l'*Elévation en croix* et l'*Assomption de la Vierge*, qui sont autant de chefs-d'œuvre, dont le dernier anversois semble s'enorgueillir.

Il n'est pas une collection un peu importante qui n'ait quelques tableaux de Rubens ; mais la galerie qui en a le plus est la pinacothèque de Munich, où l'on en compte quatre-vingt-quinze superbes, parmi lesquels est son *Jugement dernier*. C'est à Londres, dans la collection de sir Robert Peel, que se trouvent son fameux *Triomphe de Silène* et le ravissant portrait de mademoiselle Lunden, connu sous le nom du *Chapeau de paille*, qu'on cite comme un de ses plus beaux.

Quant aux vingt et un tableaux qui forment chez nous ce qu'on appelle la *Galerie de Médicis*, on sait que pour eux Rubens s'est fait aider par ses nombreux élèves, n'ayant peint que les parties principales et retouché le reste ; ce qui est d'ailleurs arrivé pour le quart au moins de tout ce qu'on lui attribue, et qui figure dans les grandes collections comme étant de lui.

La *Kermesse* ou fête de village formant le sujet du tableau portant le n° 462, serait, dit-on, le résultat d'un pari que Rubens fit avec Téniers, de donner une idée plus exacte que lui de l'entrain des Flamands dans ces sortes de réunions. Rien n'est plus mouvementé, et à la fois plus vrai et plus comique que cette scène qui dépasse tout ce qu'on a fait en ce genre ; aussi Téniers eut-il la modestie de s'avouer vaincu.

Pour bien juger Rubens il faut le comparer à ses nombreux élèves ; tels que Van Dyck, Antoine (1599-1641), qui n'a pas eu dans la composition la même abondance, ni le même génie, mais qui le surpasse par la délicatesse des teintes, la belle fonte des couleurs, la ressemblance parfaite, la naïve et majestueuse simplicité qu'il donnait à ses portraits. On le reconnait surtout, pour la forme, à l'élégante correction de son dessin ; pour la couleur, aux quelques tons gris qui

percent à travers ses beaux empâtements, comme pour en adoucir les effets. Anvers a vingt-trois tableaux de lui.

Si Van Dyck occupe un des premiers rangs comme peintres de portraits, il a peint aussi avec une incontestable supériorité les sujets historiques, religieux et mythologiques. Le plus important des premiers est, dit-on, *Saint-Ambroise refusant l'entrée de l'église à l'empereur Théodose,* qui se trouve à Londres, où il a passé dix ans de sa vie, comblé d'honneurs, et où il est mort d'une maladie de langueur causée par le travail, peut-être aussi par les plaisirs.

Le nº 140 de notre musée, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée*, nous met à même de connaître comment il traitait les sujets mythologiques. C'est dans le village de Saventhem, à deux lieues da Bruxelles, que se trouve son fameux *Saint-Martin donnant son manteau à un pauvre*, qu'il fit pour plaire à une jeune fille d'auberge, où il s'arrêta en quittant Anvers. Il a eu pour élève Beek, David (1621-1656), qui le suivit en Angleterre, et l'imita avec assez de succès.

Jordaens, Jacques (1593-1678), est, après Van Dyck, l'élève le plus connu de Rubens ; il n'a ni le génie du premier, ni la correction du second, mais il est celui dont la couleur chaude et brillante se rapproche le plus du maître. Il a eu le grand tort de choisir de préférence des sujets bas, souvent ignobles, qui font de véritables charges de beaucoup de ses tableaux, comme on le voit par ses deux toiles du musée, nºs 255 et 251, le *Roi boit*, et le *Concert après le repas.*

On connaîtrait mal cependant Jordaens, si on ne le jugeait que par ces tableaux, car il a traité avec succès et avec la réserve convenable les sujets historiques, même religieux, ainsi qu'on peut le voir chez nous par son tableau des *Vendeurs chassés du temple*, du nº 251, et à Anvers, qui a ving-six tabeaux de lui, parmi lesquels est le *Martyre de Sainte Catherine,* que ne désavonerait pas Rubens. Les autres élèves de Rubens

pour le genre historique sont par ordre de naissance :

Van Mol, Pierre (1580-1650), dont nous avons, n° 338, une belle *Descente de croix*, placée autrefois dans le couvent des Petits-Pères. Ce Van Mol, qu'il ne faut pas confondre avec J.-B. Van Mol, élève de Rembrandt, a fait partie de l'Académie de Paris ;

Schut, Corneille (1590-1676), dont la grande supériorité de Rubens excitait la jalousie ; il peignit souvent des médaillons dans les guirlandes de Daniel Seghers, son ami, comme on le voit dans plusieurs tableaux qu'ont de lui les galeries de Bruxelles, de Vienne, etc. ;

Delmont, Dieudonné (1581-1634), qui fut non-seulement l'élève, mais le compagnon de Rubens dans ses voyages; peintre habile, savant architecte, dont on voit une belle *Transfiguration* à Anvers ;

Crayer, Gaspard (1582-1669), qui, bien que d'abord élève de Michel Coxcie, reçut néanmoins des conseils de Rubens qui estimait son talent, remarquable par un beau dessin, une sage ordonnance et un coloris naturel; il peignit à quatre-vingt-six ans son beau *Martyre de saint Blaise,* qu'on voit à Gand ;

Douffet, Gérard (1594-1660), qui quitta les lettres pour suivre Rubens, dont il se rendit digne par des œuvres qui ont fait l'admiration des grands maîtres ; ces œuvres sont rares et figurent peut-être dans quelques galeries comme étant de Rubens ;

Van Hoeck, Jean (1600-1650), artiste peu connu, mais un de ceux qui se rapprochèrent le plus de Rubens pour la couleur, et de Van Dyck pour l'élégance du dessin et le gracieux modelé de ses figures. Il a eu pour homonyme Robert Van Hoeck (1609-1668), également Flamand qui a aussi peint des sujets d'histoire, mais dont les figures sont quelquefois si petites qu'il faut les regarder à la loupe ;

Van Egmont, Jean (1602-1674), qui, quoique né à

Leyde, n'en fut pas moins élève de Rubens, et l'a quelquefois aidé. Etant venu en France, il y devint peintre de Louis XIII et de Louis XIV, et fut un des fondateurs de l'Académie de sculpture de Paris en 1648. On voit des portraits de lui à Vienne;

Simon DE Vos (1603-1676), qui peignit l'histoire en grand et en petit. On voyait autrefois de lui, à Anvers, un excellent tableau à volets enlevé en 1794, qui se trouve maintenant à Lille, mais dont les volets détachés sont à Nantes;

DIEPENBECK, Abraham (1607-1675), artiste de goût et d'imagination, d'une bonne couleur, mais dont le dessin laisse à désirer. La notice officielle des tableaux du Louvre dit que les portraits inscrits sous son nom, nº 119, ont d'abord été donnés à Rubens, même dans ces derniers temps: il y a pourtant entre ce tableau, d'ailleurs bien peint, et les œuvres de Rubens, une grande différence de faire et de couleur;

Van THULDEN, Théodore (1607-1686), qui a aidé Rubens pour la galerie du Luxembourg, et l'a presque égalé pour la couleur. Cet habile artiste a d'ailleurs abordé avec un égal succès l'histoire, le paysage et les tableaux de genre; il a même orné de figures les ouvrages de plusieurs de ses contemporains, comme les Peeter-Neefs, les Steenwyck;

QUYLLIN, Erasme (1607-1678), dont les œuvres attestent que pour la vigueur, l'ordonnance et la couleur, il a tâché de suivre la manière du maître. On voit de lui à Anvers un très beau *Saint-Roch mourant entre deux anges;*

Van HERP, Gérard, sur la vie duquel on a peu de renseignements, mais dont on admire la belle ordonnance, le coloris chaud et transparent, et dont on voit des tableaux à Bruxelles, à Londres, à Berlin, surtout à Anvers, où se trouve son *Saint-Augustin touché de la grâce,* et son *Baptême.*

Trois artistes qu'on peut aussi mettre au nombre des élèves de Rubens, sont : FLEMALLE, dit Bertholiet, ou le Vieux (1612-1675); TYSSENS, Pierre (1625-1682), et CRAYER, Gaspard, déjà nommé, qui fut son ami, et pour le talent duquel il avait une grande estime.

Le premier, plus particulièrement élève de Douffet et de Jordaens, a d'abord travaillé en Italie, puis à Paris, où son dessin correct, sa composition pleine de feu et son coloris, qu'on retrouve dans son tableau des *Mystères de l'Ancien et du Nouveau Testament*, le firent admettre à l'Académie de peinture ;

Le second fut plus spécialement élève de Van Dyck; les tableaux qu'on voit de lui à Anvers, tels que son *Assomption de la Vierge*, en rappellent en effet le faire et la couleur, mais non le grand style. Il a eu deux fils qui furent tous deux ses élèves : Nicolas (1660-1719), qui passa quelque temps en Italie, où ses ouvrages eurent du succès ; et Augustin (1662-1722), qui réussit assez bien dans les tableaux à la manière de Berghem.

Enfin, les œuvres de Rubens et de son école ont été copiées souvent avec succès, par un nommé BESCHEY, J.-François, établi marchand de tableaux à Anvers, dans le cours du siècle dernier ; il ne faut pas le confondre avec Balthazar BESCHEY, qui vivait à la même époque à Anvers, où l'on voit trois beaux tableaux de lui ; entre autres, *Joseph vendu par ses frères*.

Les artistes sortis de l'école de Rubens ne sont pas les seuls qui, à cette époque, en Flandre, se sont livrés avec succès aux compositions historiques. En effet, en dehors de cette école, on trouve plusieurs peintres dont les noms figurent honorablement dans l'histoire de l'art ; les principaux sont :

WILDENS, Jean (1580-1642), que Rubens a beaucoup employé pour la galerie de Médicis, et qui, bien que n'é-

tant pas son élève, l'a très bien imité, et souvent copié assez fidèlement pour tromper même des yeux exercés;

Seghers, Gérard (1589-1651), qui se rendit en Italie, et acquit sous l'inspiration des œuvres du Caravage et de Manfredi un ton vigoureux et une expression pleine de force et de vérité, comme on peut le voir par son *Saint François en extase* de notre musée, nº 585, et son *Elévation de la croix* du musée d'Anvers. Il ne faut pas le confondre avec Daniel Seghers, le peintre de fleurs, également Flamand, dont nous parlerons plus loin. appelé souvent comme lui Zeegers;

Janssens, Abraham (1620), qui, jaloux de la gloire de Rubens, osa lui porter un défi que celui-ci dédaigna d'accepter. Il n'en est pas moins un grand artiste, plein de feu, d'un dessin correct et que Rubens seul a surpassé pour le coloris. Il ne faut pas le confondre avec Victor-Honoré Janssens, dit le Tailleur, également Flamand (1664-1739), qui a habité l'Italie d'où il a rapporté le style doux et harmonieux de l'Albane, contrastant avec le feu et l'animation que Rubens avait imprimée à l'école d'Anvers;

Romboust, Théodore (1597-1640), élève du précédent, qui partagea sa haine et sa jalousie pour Rubens. On dit qu'il ne peignait jamais mieux que quand il s'animait contre celui-ci. C'est sans doute dans un de ces moments qu'il a peint son *Saint-Joseph*, averti par un ange de fuir en Egypte, et sa *Descente de croix* du musée d'Anvers, où l'on trouve un beau dessin soutenu par une vigoureuse couleur. Il ne faut pas le confond.e avec J. Ronbout, le paysagiste hollandais;

Van Oost le vieux (1600-1671), qui, après avoir visité l'Italie, où il étudia principalement Annibal Carrache, revint à Bruges, y fit une grande quantité de tableaux d'histoire et de portraits, retourna en Italie en passant par Paris. Nous avons de lui, sous le nº 366, un *Saint-Charles Borromée communiant les pestiférés de Milan;*

On dit que Van Oost a très souvent copié Van Dyck

et Rubens avec succès; mais ses ouvrages se ressentent plus de l'école bolonaise; son dessin est de bon goût, ses portraits, car il en a fait beaucoup, ont une couleur claire et naturelle; les fonds de ses tableaux, généralement de grande dimension, sont très-souvent ornés d'architecture. Il a eu deux fils. dont Jacq. dit le Jeune, a peint à sa manière, mais plus hardiment;

COQUES, Gonzalès (1618-1684), auquel on doit nonseulemen de beaux portraits comme ceux de Charles Ier, roi d'Angleterre, et d'Henriette-Marie, sa femme, qu'on voit à Dresde, mais encore des scènes d'intérieur dont les personnages sont pleins de distinction. Il a fait pour La Haye une *Galerie de tableaux* où il s est peint avec toute sa famille. Nous regrettons que notre musée n'ait rien de ce modèle de bon goût;

DE VOS, Corneille (1619), dont la manière appartient à Van Dyck. Tout ce qu'on sait sur sa vie, c'est qu'il visita l'Italie. Il a fait comme son père des portraits et plusieurs tabeaux mysthologiques, dont trois se voient à Madrid: *Apollon* et *le Serpent; Vénus sortant de l'écume de la mer*, et *le Triomphe de Bacchus;*

QUYLLIN, fils d'Erasme (1629-1715), dont la goût se forma aussi en Italie, d'où il rapporta le style de P. Véronèse, moins sa couleur; son ordonnance est riche, son expression vraie et bien sentie. On voit de lui à Bruges différents épisodes de la vie de saint Augustin, et, à Vienne, un *Couronnement de Charles-Quint*, d'un grand effet;

DEYSTER, Louis, de (1656-1711), élève de J. Maes. C'est un des maîtres flamands qui ont possédé au plus haut degré la science du clair-obscur et l'art de mettre les personnages en mouvement. Sa manière est large. son dessin correct, et sa couleur tient de celle de Van Dyck, Distrait par des travaux de mécanique, il a fait peu de tableaux.; on ne connaît guère que ceux qui sont à Bruges, sa ville natale. Il a eu une fille, Anne (1680-1746), qui a écrit sa vie, et a fait de ses tableaux des copies si exactes qu'on ne les distingue pas des originaux;

Vleughels, Nicolas (1669-1737), fils de Philippe, artiste peu connu, qui a séjourné à Paris; il habita aussi l'Italie, où son talent le fit nommer directeur de l'école française à Rome. Son style et sa couleur rappellent P. Véronèse. Indépendamment de ses tableaux d'histoire, il a fait plusieurs tableaux de genre d'un effet assez gracieux, comme *le Lever* et *la Toilette*, qu'on voit à Valenciennes;

Les deux frères Verhaghen, J.-Joseph et Pierre. Le premier (1726) fit quelques intérieurs villageois, mais surtout des objets de cuisine, avec une telle habileté, qu'on lui donna le surnom de Pottekens; le second (1728) fut premier peintre du prince Charles de Lorraine, visita la France, la Sardaigne, l'Italie, et se distingua par plusieurs tableaux, remarquables par leur coloris. Les principaux sont à Bruxelles, qui a de lui une belle *Adoration des mages;* à Anvers, à Gand et à Vienne, où est son *Couronnement de saint Etienne, roi de Hongrie;*

Le chevalier Fassin, Nicolas (1728-1811), qui, avant d'être peintre, avait servi en France dans les mousquetaires; bon dessinateur, assez coloriste. Ses ouvrages se voient rarement en France et se trouvent pour la plupart en Allemagne et en Angleterre. Il a été un des fondateurs, puis directeur de l'Académie artistique de Liége.

Scènes d'intérieur. — Quelque éclat qu'aient jeté sur l'école flamande les artistes que nous venons de désigner, il n'est pas moins vrai que, si on excepte les œuvres inspirées par Rubens, c'est principalement par les tableaux dits de chevalet, représentant des scènes d'intérieur, que brille cette école.

Ces scènes sont généralement, comme nous le savons, un reflet de la vie privée dans ce qu'elle a malheureusement de moins noble, pour ne pas dire de plus bas ; une image de mœurs dont l'art n'a point à se faire responsable, mais rendue avec la plus scrupuleuse

exactitude. Ce sont ces œuvres dont Louis XIV traitait les personnages de magots, et dont il voulait qu'on débarrassât nos musées, mais auxquelles notre époque rend pleine et entière justice.

TENIERS, David, dit le Jeune (1610-1694), est le plus connu de tous ces peintres, que notre admiration pour tout ce qui est beau ne nous empêchera d'appeler les grotesques. Sa réputation est presque aussi populaire que celle de son illustre maître, P.-Paul Rubens, qui avait pour lui une estime et une amitié particulières; aussi ses œuvres sont-elles tellement répandues, qu'il n'est pas une galerie, une collection un peu importante, qui n'en compte quelques-unes.

Dire que les tableaux de D. Teniers représentent ordinairement des scènes de tabagies, des corps de garde, des marchés, des fêtes populaires, serait répéter ce que tout le monde sait; mais ce que nous devons noter, c'est que ses figures, composées de petites touches spirituellement agencées, ont une expression des plus naïves et des plus vraies; ses poses sont aisées et d'une piquante originalité; ses intérieurs sont d'un ameublement pittoresque; ses arbres ont un feuillet léger; ses ciels sont d'une grande clarté. Ses petits tableaux sont supérieurs aux grands, et on recherche surtout ceux qui sont d'un ton clair et argentin, dont l'effet est plus harmonieux.

Téniers s'est souvent plu et a parfaitement réussi à imiter les maîtres italiens, surtout les vénitiens. Ses tableaux les plus importants, comme dimension, sont sa *Fête du tir à l'oiseau sur la place des Sablons*, à Bruxelles, et *l'Archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche visitant sa collection de tableaux*. On les voit dans la collection impériale de Vienne, qui a vingt-trois ouvrages de lui.

Les œuvres de Téniers se tiennent à des prix élevés: on en a vu, même dans les moyennes dimensions, atteindre des chiffres surprenants; c'est ainsi que, en 1832, à la vente Erard, *l'Enfant prodigue*, de cinquante

et quelques centimètres environ, a été adjugé à dix-sept mille francs, et qu'en 1860, à la vente Piérard, une *Kermesse* de lui a monté à vingt-deux mille.

Téniers le père, qui se nommait aussi David, mais qu'on appelle Téniers le Vieux ou le Père (1582-1649), a peint, comme son fils, des intérieurs de cabarets, des fêtes de villages, mais plus en grand et avec infiniment moins d'esprit. Sa couleur est moins claire, ses figures n'ont pas la même originalité, ses accessoires sont moins soignés.

Le musée d'Anvers a de Téniers père *les Sept œuvres de miséricorde* qu'on a souvent copiées. Il a eu un autre fils du nom d'Abraham (1608-1671), qui a aussi peint des kermesses, des joueurs, des buveurs, mais qui ne l'a guère dépassé, et est resté bien loin de son frère David, pour lequel on le donne et on le prend souvent malgré sa couleur gris-terne, sa touche molle et lourde, son défaut de transparence.

Les deux peintres qui ont assez bien pastiché et même copié Téniers, et dont les œuvres, dans les belles qualités se vendent souvent pour être de lui, sont Abtshoven, Théodore, et Van Helmont, Matthieu. Le premier, dont la vie est peu connue, fut bien son élève, mais n'eut ni son dessin correct, ni sa couleur, ni sa franchise de touche; le second (1653-1739), qui fut également son élève, n'a pas non plus la touche si fine, a un coloris moins vrai, mais plus chaud, ce qui fait supposer qu'il a aussi étudié en Italie.

Un artiste qui, sans avoir cherché à imiter Téniers, a fait de bonnes choses à sa manière, est Pierre Bloot, mort en 1667; sa couleur est moelleuse, son clair-obscur parfaitement entendu, sa perspective bien observée; aussi jouit-il parmi les amateurs de cette école, surtout dans son pays, d'une grande estime.

Un autre, dont les œuvres sont aussi données et prises pour les siennes, dans le commerce, est le hollandais Droo sloot, J. Corneille, mort en 1624, n'ayant pu

par conséquent être son élève; sa touche sèche, ses tons lourds et opaques le font aisément reconnaître. Il a aussi fait des paysages et même des tableaux d'histoire composés avec esprit.

Il en est de même de Maas, Arnold van (1620-1664), qui a aussi peint, tant dans sa patrie qu'en Italie, des kermesses, de foires, des corps de garde, comme on le voit par le nº 276 de notre musee; il ne faut pas le confondre avec plusieurs autres artistes du même nom dont nous aurons bientôt occasion de parler, surtout avec Nicolas, elève de Rembrandt, et Dirck, élève de Berghem, tous deux Hollandais;

Duchatel, François (1625-1679), qui a non-seulement imité Téniers, dont il avait, comme Maas, fréquenté l'école, mais qui a ennobli son genre, ainsi que le prouve son charmant tableau de notre musée, nº 133, peint dans le genre de Gonzalès Coques. On connaît de lui une composition de sept mètres de hauteur contenant plus de mille figures, représentant *Philippe IV, roi d'Espagne, recevant le serment de fidélité des Brabançons;* elle était autrefois à Paris.

Brauwer, Adrien (1608-1640), que quelques biographes placent à tort dans l'école hollandaise, puisqu'il est élève de Franç. Hals, est après Téniers, David, ou le Jeune, bien entendu, dont il fut un des maîtres, le plus habile dans ce genre. Ses œuvres sont rares, d'abord parce qu'il a peu produit, étant mort de misère à trente-deux ans à l'hôpital d'Anvers; ensuite parce qu'elles sont restées en grande partie dans les collections des Pays-Bas, où il jouit d'une grande réputation. Rubens faisait grand cas du talent de Brauwer. Il lui offrit même les moyens de vivre honorablement; mais celui-ci refusa, préférant la société de Craesbeke, dont les goûts étaient plus en harmonie avec les siens. Rubens ne l'en fit pas moins enterrer avec les honneurs dus à son talent.

Brauwer à l'originalité de Téniers joint une couleur

large et plus vigoureuse ; il est aussi correct et aussi spirituel ; il a autant de goût et d'expression. Notre musée n'a qu'un petit tableau de lui, nº 47, mais d'un piquant effet. Le musée d'Amsterdam en possède trois, dont un, *la Musique à la cuisine*, est une composition des plus comiques ; la galerie nationale de Bruxelles a aussi de lui une *Dispute entre joueurs de cartes*. Puis viennent :

Craesbeke, Joseph (1608-1641), élève et aussi ami de Brauwer, qui, en le voyant peindre, quitta son état de boulanger pour l'imiter ; ce à quoi il fut bien près d'arriver, comme le prouve le nº 97 de notre musée. Il a peint comme Téniers et Brauwer des scènes de cabarets ; mais il a encore renchéri sur eux, car, au lieu de buveurs et de fumeurs, il a ordinairement représenté des querelles, suites d'orgies, dont ses goûts bas et ignobles l'avaient fréquemment rendu témoin et probablement acteur. Sa manière est plus sèche que celle de son maître, et ses personnages grimacent souvent. On voit de lui, à Bruxelles, une *Tabagie flamande ;* et, à Amsterdam, le *Portrait de Hugo Grottius ;*

Ryckaert, David (1615-1677), élève de son père, dit le Vieux ; il a aussi fort bien imité Brauwer, Téniers et même Adrien Ostade, sans toutefois les atteindre. Ses tableaux de diableries, peints à la manière de Breughel d'Enfer, ont mieux réussi parce que la couleur en est plus chaude. Nous n'avons rien de lui, mais il y a au musée de Bruxelles un *Chimiste*, rappelant bien les trois maîtres que nous venons de citer.

Parmi les artistes flamands qui ont peint des scènes d'intérieur du même genre, des kermesses, on trouve encore Horemans, Jean (1675-1759), et Michau, Théobald (1676-1769). Le premier a peint avec assez de franchise, mais ses personnages manquent de mouvement et d'originalité, sa lumière n'éclaire pas régulièrement ses intérieurs ; en un mot, il n'a pas l'esprit de ceux qui précèdent. Le second plaçait ses figures dans des paysages peints dans un ton bleu à la manière de Breu-

ghel de Velours, leur donnait une pose et une physionomie des plus naïves et les disposait par groupes pleins d'animation.

On confond quelquefois Michau avec SCHOEVAERDTS, M., qui vivait en même temps et a fait aussi beaucoup de kermesses, des foires; mais celui-ci mettait, de même que BOUT et BAUDEWINS (1660), qui travaillèrent ordinairement ensemble, et dont les ouvrages sont assez recherchés dans le petit commerce, beaucoup de petits personnages dans ses tableaux ; il est aussi moins bleu que Michau.

Un artiste flamand qui a longtemps habité Paris, où il est mort en 1829, et qui a fait de jolis intérieurs, est SENAVE, Jacques-Albert. Il avait surtout le talent d'éclairer ces intérieurs d'une lumière douce qui faisait ressortir ses personnages, d'ailleurs très spirituellement touchés. Il est assez recherché, surtout des amateurs qu'effraye le prix des Téniers, des Ostade et des Brauwer.

A ces artistes il faut ajouter MOLENAER, Corneille, dit le Louche (1540), qu'on ne doit confondre ni avec MOLENAER, Nicolas, qui a peint des hivers assez recherchés, ni avec MOLENAER, J. Miense, auquel on doit des scènes villageoises peintes avec infiniment d'esprit, ni avec MOLENAER, Jean, le plus connu (tous trois Hollandais). Molenaer, Corneille, dont il est ici question, travaillait avec une grande promptitude, et plusieurs de ses contemporains se sont servi de lui pour se faire aider dans leurs travaux ;

De même Jean MIEL ou Meel (1599-1644), qui a fait aussi des scènes comiques et des paysages où se voient des personnages à tenue peu distinguée et des scènes que son maître, en Italie, André Sacchi, traitait de Bambochades, mais qui n'en sont pas moins peintes avec esprit et facilité.

Miel a néanmoins fait, tant à Rome qu'en Savoie, plusieurs fresques d'un style assez élevé pour se placer

au rang des véritables artistes. Dans les scènes populaires il coiffait ses personnages de manière à jeter une ombre sur la moitié supérieure de leur figure. Il a eu l'insigne honneur de mettre très souvent des figures dans les paysages de Claude Lorrain ;

Enfin de Hont, élève de Téniers, a aussi peint des kermesses, mais surtout des batailles dans lesquelles les cavaliers rappellent Téniers, et les chevaux, le Hollandais Jean Hugtenburg. Il faut qu'il ait peu travaillé, car ses tableaux sont rares.

Portraits. — Dans ce genre, l'école flamande, sans être très riche, peut néanmoins le disputer à celle de la Hollande. La réputation que se sont acquise à ce sujet Rubens et Van Dyck lui donnerait même la supériorité, si, en dehors de ces deux maîtres, elle ne comptait encore plusieurs artistes distingués, dont les plus importants et les plus connus sont :

Dans le quinzième siècle, Jean de Mabuse, dont nous avons déjà parlé, et Jean Martins, qui tous deux ont fait de bons portraits, mais un peu froids ;

Dans le seizième, un nommé Key, Guillaume (1520-1596), élève de Lambert Susterman, dont on voit à Anvers les portraits de plusieurs magistrats, d'un faire moelleux et d'une belle expression ;

Les trois Porbus ou Pourbus, dont Pierre, de Gouda (1510-1583), mais qui se fixa à Bruges, où il passait aussi pour un habile ingénieur. Notre musée a de lui une *Résurrection du Christ*, datée de 1566 ; — François Pierre, dit le Vieux (1540-1580), élève de François Floris, dont il épousa la nièce ; — et son fils, aussi François, mais dit le Jeune (1570-1622). Ce dernier est le plus renommé des Porbus.

C'est de lui que sont ces charmants portraits si recherchés aujourd'hui pour leur pâte admirablement émaillée, leur couleur claire et transparente, la finesse d'exécution de leurs détails, comme on peut le voir par

ceux d'*Henri IV*, de *Marie de Médicis* et de *Guillaume du Vair*, garde des sceaux, sous Louis XIII, que possède notre musée sous les nos 394, 395, 396, 397;

François Lucas, dit le Vieux, de Malines, qui fut aussi peintre de la cour de France et d'Espagne, et dont les œuvres se confondent assez souvent avec celles des Porbus, dont elles n'ont cependant pas la finesse;

Dans le dix-septième siècle, Hals, François, dit Frank-hals (1584-1666), qui serait sans contredit le plus grand peintre de portraits de son temps, après Van Dyck, si ses chairs avaient un peu plus de délicatesse. Il a peint de grandeur naturelle les *membres de la Compagnie du mail.*

Amsterdam a de lui son portrait et celui de sa femme. Ses ouvrages se vendent fort cher. On en a vu un en 1865, à la vente Pourtalès, monter à 51,000 francs; celui que nous avons de lui de *Descartes* est admirable de modelé et d'expression.

François Hals a eu un frère du prénom de Thierry, qui a peint des intérieurs à la manière de Palamedes, et plusieurs fils qui ont aussi peint des portraits, mais bien inférieurs aux siens.

Il a eu pour élève le Hollandais Van Delen, Thierry (1607-1655), qui s'est plus occupé de tableaux d'architecture et de genre que de portraits; mais, en architecture, il a fait de très beaux intérieurs, que Van Herp, Palamèdes, et Phil. Wouwermans ont ornés de figures, et qui sont assez recherchés. Notre musée a de lui, sous le n° 115, une cour entourée d'édifices dans laquelle des *hommes s'exercent au jeu du ballon* Quelques biographes le placent dans l'école hollandaise;

Sustermans, Juste (1600-1661), qui alla s'établir en Italie, où il fut protégé par le grand-duc de Florence. Il a fait plusieurs tableaux d'histoire, mais aussi des portraits remarquables par leur belle ordonnance, leur dessin correct et leur couleur essentiellement italienne, qui rappelle les Bronzin.

Dans le dix-huitième siècle, on ne connaît guère comme peintre flamand habile dans le portrait que van Brée, Ignace-Matthieu, né en 1773, mort il y a vingt-cinq ans au plus. Il a habité la France et fut nommé directeur de l'Académie d'Anvers, où il s'efforça, par son exemple autant que par ses préceptes, à maintenir le bon goût. Nous le citons parce que le musée de Versailles a de lui une *Entrée du premier consul à Anvers*, qui lui fait honneur.

Dans les premières années de la Restauration, nous avons aussi connu à Paris un peintre originaire de Bruges, du nom de Kinsoen, François, qui a fait des portraits qui lui avaient attiré une grande réputation à la Cour de Louis XVIII. Il est retourné dans sa ville natale, où il est mort en 1839.

Paysages et Marines. — Pour ces deux genres, les Flamands ne sont guère mieux partagés que pour les portraits, et sont de beaucoup inférieurs aux Hollandais. Les artistes qui s'y sont fait une réputation sont, par ordre de date ou de naissance :

Henri de Blés (1480-1550), dont les tableaux contiennent presque tous une chouette; — Patenier, Joachim (1487), qui animait ses paysages de figures grotesques ; — les frères Luc et Martin Valckemburg (vers 1550), qui ont fait des kermesses, et avant lesquels le paysage n'était guère employé dans le Nord que comme accessoire. Puis viennent :

D'abord les deux Brill ou Bril, Paul et Matthieu (1556), qui ont longtemps habité l'Italie, où Annibal Carrache a souvent enrichi leurs tableaux de ses figures. Leur touche est assez moelleuse, mais leur feuillet est découpé sèchement, et leur teinte générale est d'un vert-bleu qui les fait aisément reconnaître. Ils sont tombés dans le commerce beaucoup au-dessous de leur valeur.

En même temps que les Brill, vivaient à Anvers deux artistes d'un grand mérite, et dont le genre se rapproche assez de celui des paysagistes pour qu'on puisse

les placer à côté d'eux : ce sont les deux Neefs, Pierre, dits tous deux Peeter-Neefs le père (1570-1651), et le fils (1601-1658), renommés pour leurs intérieurs d'église. Le père, supérieur au fils, était élève du Hollandais Van Steenwyck, qu'il a surpassé, mais dont on dônne dans le commerce les ouvrages pour les siens parce que ce dernier a beaucoup moins de valeur.

Leurs intérieurs d'églises gothiques sont de véritables chefs-d'œuvre de perspective linéaire et aérienne, dont le prix se trouve rehaussé par des figures dont Franck, Breughel et même Téniers les ont ornés. Ils se maintiennent à des prix élevés. Nous avons neuf tableaux du père. Ils ont fait l'un et l'autre plusieurs fois l'intérieur de la cathédrale d'Anvers ; on en voit un de chacun d'eux à Bruxelles, et un du père à Dresde.

Après les Brili, comme véritables paysagistes, on trouve : Jean Breughel, dit de Velours (1568-1625), fils de Pierre, dit le Drôle, et frère de Pierre dit d'Enfer, dont nous avons déjà parlé. Ce Breughel est très fin d'exécution, d'une touche spirituelle, mais d'un ton bleu transparent, plaisant assez, quoique s'éloignant de la nature.

Breughel, dit de Velours, a souvent peint sur cuivre; ses tableaux sont assez communs; ceux qu'a de lui notre musée ne sont pas de la plus belle qualité ; on en voit de plus transparents à La Haye, où s'en trouve un fort curieux représentant une masse de *Personnages partant pour une fête de village*. Henri Van Balen et F. Franck ont souvent fait les figures de ses paysages. Il se maintient à des prix assez élevés, puisqu'on en a vu de moyenne dimension aller à deux et même trois mille francs.

Il a eu pour copiste Van Bréda, Jean, fils d'Alexandre, et pour imitateur Savery, Roland (1576-1639), qui a mis dans ses tableaux, d'un bleu plus cru que les siens, des animaux biens dessinés, et a très souvent reproduit la *Création* ou bien *Orphée attirant les animaux aux sons de sa lyre ;*

Momper, Josse (1580-1638), dont les tableaux sont tantôt d'un grand fini, d'autrefois seulement ébauchés, mais généralement d'un ton jaunâtre;

Fouquières, Jacq. (1580-1659), élève de Momper, d'un coloris tranchant, mais pur; il travailla longtemps en France, où il eut le grand tort de tourmenter le Poussin au point de le forcer à se retirer en Italie;

Van Uden, Lucas (1595-1660), élève ou mieux ami de Rubens, qui a souvent orné de figures ses paysages, remarquables d'ailleurs par l'ampleur de leur style et leur belle couleur vénitienne;

Vadder, Louis (1510), qui a excellé à rendre la brume du matin et les effets du soleil levant, qu'il s'était habitué à copier;

Snayers, Pierre (1593-1663), auquel on doit de très jolis paysages avec figures, des haltes militaires, des batailles, des attaques de convois. Le plus bel éloge qu'on puisse faire de lui, c'est de dire que Rubens et Van Dyck estimaient beaucoup son talent;

Thielens, Jean, contemporain de Rubens, dont on voit à Berlin plusieurs paysages et une *Chasse au cerf* d'une exécution digne de Sneyders;

Vorsterman, Luc, dit le Vieux, que l'on croit élève de Rubens, qui quitta la peinture pour la gravure, et laissa, comme peintre de paysages, des preuves d'un talent éminent. On voit de ses œuvres à Dresde;

Van Balen, Jean, fils et élève de son père, Henri (1611-1652), mais qui a étudié l'Albane en Italie, et dont les paysages, touchés avec légèreté, sont ornés de petites figures représentant généralement des amours et des nymphes à la chasse ou au bain, d'une fraîcheur de coloris rappelant Rubens en petit;

Van Artois, Jacques (1613-1665), élève de Jean Wildens et ami de Van Dyck; il a, comme son maître, une ordonnance sage, un dessin correct et de

beaux horizons rappelant ceux de l'école vénitienne, s'ils ne prenaient pas parfois une teinte d'un vert-bleu sombre trop prononcé. Téniers a quelquefois fait des figures dans ses tableaux;

Les deux de Wit : Gaspard (1621-1673), qui a fait beaucoup de vues de la campagne de Rome, et des paysages avec ruines; et son frère, Pierre (1620-1669), moins connu, qu'on appelait à Rome Petrus Albus, artiste d'une grande imagination et d'une extrême facilité.

Mais un des paysagistes flamands les plus connus est Huysmans, Corneille, dit de Malines (1648-1727), que son dessin correct, sa couleur prononcée à l'italienne, mettent en effet au premier rang; il est aujourd'hui fort recherché et se paie cher, quand il n'a pas poussé au noir, ce qui lui arrive assez souvent. On le reconnaît surtout aux terrains jaunâtres éboulés qu'il mettait ordinairement sur ses premiers plans.

Huysmans a eu plusieurs imitateurs; celui qui l'approche le plus et dont on donne souvent les œuvres pour être les siennes, est Rysbraek, Pierre, vivant encore au xviii[e] siècle, et dont les paysages, par leur horizon, ont quelquefois été pris pour être du Poussin.

Ce Rysbraek a eu pour élèves les deux Breydel, dont l'un, Charles, dit le chevalier (1677-1744), a fait de charmantes petites batailles sur le devant desquelles on voit toujours un cavalier renversé de son cheval et, à côté de lui, un soldat étendu mort;

Van Bloom ou Bloemen, J.-François (1656-1740), surnommé Orizonte à cause de l'habileté avec laquelle il savait dégrader les divers plans de ses tableaux. Il a presque toujours pris pour sujets de ses paysages la campagne de Rome; sa couleur est belle, sa perspective savante et ses lointains sont si habilement disposés qu'on a souvent pris ses paysages pour ceux du Guaspre, mais ses compositions ne sont jamais d'un style aussi magistral.

Il a eu deux frères, dont le plus connu est Pierre,

que les Flamands ont surnommé Standaert (1658-1713), peignant habituellement des paysages avec animaux, surtout des chevaux, comme des caravanes, même des batailles ; on l'estime assez dans le commerce parce qu'il peignait franchement ;

Boudewyns, Ant.-François ou Nicolas (1660-1700), sur la vie duquel on a peu de renseignements exacts, qu'on appelle aussi souvent Baudoins ; mais très connu dans le commerce par ses paysages généralement de petite dimension, d'un faire très agréable, d'une bonne couleur, et que Bout, Pierre, avec lequel il a presque toujours travaillé, a ornés de charmantes petites figures.

Deux autres paysagistes flamands non moins connus qu'Huysmans et aussi réputés pour leurs animaux que pour leurs paysages, sont Van Falens, Charles, et Van Bréda, Jean. Le premier (1684-1733) séjourna longtemps à Paris, où il fut reçu à l'Académie comme peintre de paysage et de chevaux, sur son tableau que nous avons sous le n° 166, tableau qui prouve qu'il avait profondément étudié Philippe Wouwermans, dont il ne s'est pas beaucoup éloigné, quoi qu'il y ait entre leurs œuvres une immense différence de prix. On a même gravé de ses tableaux sous le nom de Wouwermans pour donner plus de prix aux gravures.

Quant à Van Bréda, Jean, (1683-1750), il est élève de son père, Alexandre, qui fit lui-même de beaux paysages dans le goût italien. Il s'appliqua comme Van Falens à imiter Wouwermans et y réussit quelquefois assez bien. Le musée de Vienne a de lui deux *Batailles du prince Eugène contre les Turcs*, qui lui font honneur. Il a, comme nous l'avons dit, quelquefois copié avec succès Breughel de Velours. Après eux on ne trouve plus que :

Antonissen, Henri-Joseph (1737-1794), dont la touche est grasse et d'un bon effet ; — et Van Regemorter, Pierre (1755-1830), qui excellait à peindre les clairs de lune sans atteindre toutefois le Hollandais Arthur Van der Néer. Ce Regemorter était habile restaurateur de ta-

bleaux, et il a peint quelques paysages et des kermesses d'un assez bel effet

Enfin OMMÉGANCK, Balthazar-Paul (1755-1826), dont les œuvres sont aujourd'hui fort recherchées pour leur ordonnance simple et naturelle, leur ton chaud et agréable, et la belle exécution des animaux, surtout des moutons dont il rendait très-bien la laine grasse et dorée. L'Institut de France l'avait nommé son correspondant, et la ville d'Anvers l'estime assez pour avoir récemment donné son nom à une de ses rues. Sa sœur et non sa fille, comme le dit à tort le livret de notre musée, a suivi sa manière d'assez près pour qu'on confonde souvent leurs œuvres.

Omméganck a fait des animaux dans les paysages d'un nommé BORREKENS, J.-P.-Franç. (1747-1827), ce qui fait qu'on lui attribue quelquefois les œuvres de celui-ci, dont les ciels et tout ce qui tient au paysage sont loin de l'égaler. La plupart des tableaux qu'on donne dans le petit commerce pour être d'Omméganck sont de LENZEN, J.-F., également d'Anvers, mort en 1840 ; la mollesse de sa touche et le dessin peu correct de ses animaux doivent lever tous les doutes.

Les œuvres authentiques d'Omméganck se venden toujours très-cher, de 4 à 6,000 fr. dans les dimensions moyennes. En 1839, vente Sommariva, on a vu un de ses paysages monter à 7,350 fr., bien plus en 1841, vente Perrégaux, un autre, magnifique il est vrai, a atteint 13,000. Depuis quelques années ses tableaux ont beaucoup baissé dans le commerce : ce n'est pas qu'ils aient perdu de leur valeur, mais c'est que la plupart de ceux qui paraissent dans les ventes sont d'habiles contrefaçons faites en Belgique.

Quant aux marines, l'école flamande ne compte guère, comme s'en étant occupés spécialement, que VAN PLATTENBERG, Matthieu (1600-1666), qui travailla en Italie avec Asselyn, et vint mourir à Paris sous le nom de Montagne, ayant confié son fils Nicolas aux soins de Philip. de Champagne son parent :

Les deux frères Péteers, Bonaventure (1614-1671), et Jean (1625-1677), qui se sont surtout plu à représenter des scènes propres à inspirer la terreur, des tempêtes, des naufrages, qu'ils rendaient d'ailleurs avec une effrayante vérité, et d'une touche à la fois ferme et fine ;

Van Eyck, Gaspard (1625-1673), dont presque toutes les batailles navales sont des *combats entre les Turcs et les chrétiens*, bon dessinateur, pinceau facile ;

Et Van Minderhout, Henri (1637-1696), qui s'attachait surtout aux détails que comporte le gréement d'un vaisseau, mais dont les ciels sont lourds et les figures négligées.

Animaux, natures-mortes, fleurs. — Le peintre spécial d'animaux le plus connu de cette école et de toutes les autres, sans aucun doute, est Sneyders, François (1579-1657), élève de Henri Van Balen, et que plusieurs artistes célèbres, comme Rubens, choisirent pour peindre les animaux, les fleurs même et les fruits de leurs tableaux. Il a beaucoup peint en grand; on le reconnaît à sa composition riche, à sa couleur énergique, sa touche ferme et hardie. Quelques-uns de ses tableaux ont noirci, ce qui empêche souvent d'en voir tout l'effet.

Si Sneyders a souvent peint des animaux dans les tableaux de Rubens, celui-ci a aussi orné les siens de figures. Ses chasses sont très recherchées et doivent faire l'ornement obligé d'un vestibule ou d'une pièce d'attente de toute grande maison de campagne. Nous avons au musée sept beaux tableaux de lui.

La veuve de Sneyders a épousé un nommé Boule, son élève, qui est venu en France peindre des animaux et des chasses à la manufacture des Gobelins, et qui l'a quelquefois assez bien imité ; ainsi que Snyders, François, son élève, qui est venu aussi se fixer à Paris, où il est mort en 1678. Notre musée a de beaux tableaux de Sneyders, mais on en voit de très beaux aussi dans

plusieurs collections princières, par exemple, dans la galerie impériale de Vienne, qui a de lui de belles chasses, un *Paradis terrestre*, comme nous, et un *Daniel dans la fosse aux lions*, d'un effet admirable; ou celle de Vienne, où il a une *Chasse au cerf* et un *Combat d'ours et de chiens*, dans lesquels sont des figures de Rubens; ou, mieux encore, celle de Dresde, où il est représenté par onze belles compositions.

Nos musées de province, comme ceux de Lyon, de Bordeaux, de Rouen, de Caen, de Rennes, d'Angers. de Grenoble ont aussi des tableaux de Sneyders. A Paris, on en voit plusieurs dans la galerie Rothschild, et un très-beau chez M. Duchatel. L'estimation officielle de ceux qu'a notre musée les met, à notre avis, beaucoup au-dessous de leur valeur.

On trouve après Sneyders : Van Utrech, Adrien (1599-1651), très-habile à peindre des fleurs, mais surtout des oiseaux de l'Inde à plumage éclatant. Le roi d'Espagne faisait un grand cas de son talent; aussi c'est à Madrid qu'on voit ses plus beaux tableaux, dans lesquels Jordaens a quelquefois peint des figures;

Paul de Vos (1600-1654), qui a aussi fait des batailles et a beaucoup travaillé pour le roi d'Espagne, et dont les tableaux sont remarquables par le mouvement, la fumée et le feu dont il les animait;

Adriessens, Alexandre (1625-1685), renommé pour les poissons, qu'il rendait avec une grande vérité;

Van Aelst, Paul, très-connu aussi pour ses fleurs, ses fruits, mais surtout ses oiseaux morts, comme les perdrix, dont il rendait très-bien le plumage gris et roux-doré. Ses fleurs sont d'un grand fini.

Mais les plus connus en ce genre, après Sneyders, sont Fyt, Jean, et Grif ou Grief, qu'on croit ses élèves. Le premier (1625-1671) est généralement d'une plus belle couleur et d'une touche moins sèche que le second qui a souvent pris un ton brun-noir d'un aspect peu

agréable. Fyt est toujours cher dans le commerce où, quand il est de belle qualité, on le donne pour Jean Weenix. Il a eu pour élève et imitateur Coninck, David (1636-1689), qui mettait souvent un tapis dans ses tableaux et qui a aussi fait des paysages. Fyt et Grif ont peint peu de grands tableaux.

On met encore au nombre des peintres en ce genre, et que Sneyders a aussi eu pour élève, Nicasius, Bernard (1608-1678), Flamand comme lui, mais ayant longtemps habité Paris, où il a été reçu à l'Académie. Sa manière se rapproche de celle de son maître, mais il est moins vigoureux, comme on peut le voir par les deux tableaux que notre musée a de lui, nos 361 et 362. On connaît aussi de sa main des fleurs, des fruits, même des paysages.

Pour les fleurs, l'école flamande n'a certainement personne à opposer à Van Huysum et même à Mignon; cependant elle compte des hommes fort habiles en ce genre, tels que :

Seghers, ou Zeeghers, Daniel, dit le Jésuite d'Anvers (1590-1660), élève de Breughel de Velours, qui fit des guirlandes de fleurs d'un beau fini, d'une couleur fraîche et naturelle, au milieu desquelles Van Dyck, Corneille Schut et d'autres maîtres se plurent à peindre des médaillons à sujets religieux et autres. On le reconnaît à une branche de fleur d'oranger qui fermait souvent ses guirlandes par le bas. Il n'est pas, dans le commerce d'un prix proportionné à sa valeur.

Un des plus beaux tableaux de Seghers est celui de la galerie de Vienne représentant le *Saint-Sacrement entouré d'une guirlande*, avec cette inscription : *O amor qui semper ardens!* Notre musée a récemment acquis de lui une magnifique guirlande entourant des amours de la main du Dominiquin, qu'il avait eu occasion de connaître en Italie;

Van Thielen, J.-Philip. (1618-1667), élève de Seghers, qu'il imita assez bien, mais qu'il n'égala pas. Comme

lui, il a peint des guirlandes au milieu desquelles des peintres en renom ont mis des figures, ainsi qu'on le voit dans les beaux tableaux qu'ont de lui les galeries d'Anvers, de Vienne et de Madrid, tableaux qui approchent ceux de Seghers Il a eu deux filles qui se sont exercées et ont assez bien réussi à imiter, même à copier ce dernier ;

Les deux Van Kessel, Jean, le père (1626-1679), et Ferdinand, le fils (1660-1696). Le premier a peint également des guirlandes de fleurs, mais très souvent aussi des concerts d'oiseaux, des insectes, des poissons et même des scènes d'intérieur grotesques et des paysages ; le tout assez fini, mais d'une grande sécheresse. Nous avons de lui, sous le n° 260, une guirlande de fleurs entourant une sainte famille, qu'on attribue à Franck, le jeune. On voit deux de ses scènes d'intérieur à Vienne.

Le fils a bien peint le paysage, mais aussi des fleurs, des groupes d'oiseaux et des sujets mythologiques dont les figures sont assez fines, mais un peu épinglées. Il ne faut pas les confondre avec le Hollandais Jean Van Kessel, qui a peint des paysages à la manière d'Hobbéma ; — Eyckens, François (1627-1673), élève de son père, a laissé à Anvers une bonne réputation dans le genre des fleurs et des fruits ; il a même fait des tableaux de gibiers assez estimés ; — Verendael, Nicolas (1659-1717), bien connu par l'usage qu'il avait pris de mettre ses fleurs et ses fruits dans des vases, et d'ajouter des insectes à ses compositions d'ailleurs d'un beau fini et d'une grande vérité ;

Van Son, Jean, fils de Georges (1661-1723), qui alla s'établir à Londres, où il mourut. Cet artiste, peu connu parce que ses œuvres sont rares, a fait en fleurs et en fruits des choses admirables. Personne n'a peint mieux que lui les pêches et les raisins Il donnait aux raisins une telle transparence qu'on apercevait les pépins qui garnissent leur intérieur. Ses tableaux contiennent souvent des tapis turcs, des rideaux d'étoffes

d'or et d'argent. Son père s'est exercé dans le même genre, mais avec moins de succès;

Verbruggen, Gasp.-Pierre (1668-1720), remarquable par sa manière de composer ses masses et d'en faire d'agréables décorations. On pourrait pour cela le nommer le Baptiste flamand. Un de ses tableaux avait autrefois été jugé digne d'orner la salle de réunion de la corporation de Saint-Luc d'Anvers, son pays natal, où il est venu mourir domestique de l'Académie dont il avait été le directeur; ses tableaux se rencontrent assez fréquemment dans le commerce, mais ne sont jamais d'un prix élevé, car ils atteignent rarement 600 francs, même dans les belles qualités;

Les trois Breughel, tout à fait étrangers à la famille des autres Breughel dont nous avons parlé : Ambroise, qui a été directeur de l'Académie d'Anvers de 1653 à 1670, et ses deux fils, Abraham, dit le Napolitain, et Jean-Baptiste, qui habita aussi l'Italie, où il peignait encore en 1700. Leurs fleurs sont bien peintes, d'un dessin moins sec que celles de Breughel de Velours; nous avons même vu un tableau de fruits et de fleurs signé d'Abraham, qui imitait le faire de Michel-Ange des batailles à tromper les plus habiles.

Le xviiie siècle, sous le rapport des peintres de fleurs, a été plus favorable à l'école flamande que les époques précédentes, car il compte d'abord :

Hardimé, Pierre (1678-1748), qui fit en 1718, pour l'abbaye de Saint-Bernard, près d'Anvers, quatre grands tableaux représentant les *Fruits propres aux quatre saisons;* il a aussi mis des fruits dans les tableaux de plusieurs artistes en renom;

Bosschaert, Nicolas (1696-1746), artiste peu connu, qui parcourut jeune les rues d'Anvers en mendiant, et pourtant a fait des fleurs et des fruits d'une vérité, d'une couleur et d'une vigueur de ton peu ordinaires.

Mais arrivent les plus connus et les plus estimés :

Ce sont les deux Van SPAENDONCK, Gérard et Corneille, qui tous deux quittèrsnt Anvers, où ils avaient étudié, pour venir se fixer à Paris. L'aîné, Gérard (1746-1822), professeur d'iconographie au Jardin-des-Plantes, membre de l'Institut, et dont nous nous honorons d'avoir suivi les cours, a acquis une célébrité qui le place au rang des plus grands artistes en ce genre.

Son frère, Corneille (1756-1840), a beaucoup travaillé pour la manufacture de Sèvres. Leurs œuvres, celles de Gérard surtout, se paient très-cher; notre musée n'a qu'un tableau de lui (nº 497), d'ailleurs très-beau, qu'on ne peut guère estimer moins de huit à dix mille francs.

Les Van Spaendonck ont amené avec eux à Paris THYS, Pierre-Joseph (1740-1823), leur ami, dont les plus belles œuvres sont restées en Hollande, où elles figurent honorablement dans les plus belles collections, ainsi que celles de FAES, Pierre, aussi ami de Van Spaendonck, d'Omméganck et de Vandael, dont on ne connaît guère de ses tableaux que ceux qui sont à Vienne. Cependant nous en avons vu récemment deux à Paris qui se rapprochaient plus de la manière de Van Huysum que de celle des Van Spaendonck;

Puis REDOUTÉ, Pierre-Joseph (1759-1840), comme Van Spaendonck, peintre de fleurs au muséum d'histoire naturelle, où il eut un immense succès pour ses roses surtout, qu'il peignait avec une fraîcheur et une délicatesse de pinceau inimitables. La plupart de ses ouvrages sont peints à gouache;

Enfin Van DAEL, J.-François (1764-1840), que sa facture large, sa riche ordonnance et son beau fini mettent presque sur la même ligne que Van Spaendonck Gérard, et Redouté. Comme eux, il a joui à Paris, où il s'était aussi fixé, d'une grande réputation; les trois tableaux que nous avons de lui sous les nºˢ 110, 111 et 112 montrent qu'il en était digne. Sa manière est moins magistrale que celle de Van Spaendonck, mais

il est souvent plus soigné dans ses détails; leur valeur artistique diffère moins que leur valeur commerciale.

A ces peintres de fleurs on peut joindre M. Sauvage (1744-1818), élève aussi de l'Académie d'Anvers, renommé pour ses peintures en émail, mais surtout pour ses imitations de bas-reliefs, qui, à une certaine distance, font la plus complète illusion. On lui attribue à tort dans le commerce tous les tableaux peints dans ce genre.

École hollandaise.

Compositions historiques. — Cette école ne compte qu'un très-petit nombre d'artistes qui se soient spécialement adonnés à la grande composition historique. Plusieurs ont bien traité l'histoire, mais dans des dimensions et dans un style plus propres à faire ressortir le fini de leur exécution qu'à représenter une grande scène.

Lucas de Leyde (1494-1533), cependant, un de ses chefs, sinon le fondateur de cette école, puisqu'il avait été précédé par quelques artistes dont les noms sont enregistrés dans l'histoire de l'art, avait, pour ainsi dire, dès le début, abordé l'histoire dans des ouvrages qu'on regarde encore aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre, et où la science de la composition s'unit à l'animation et à l'expression des figures.

Lucas de Leyde est le premier des peintres hollandais qui a eu l'idée d'affaiblir et d'augmenter les teintes suivant les distances, créant ainsi le clair-obscur, presque inconnu à Van Ouwater, à Stuerbout, dit de Harlem, et à Mostert, qui ne l'ont précédé que de quelques années.

Lucas de Leyde a généralement, comme presque tous les peintres du Nord de son temps, peint des su-

jets religieux. Un de ses principaux tableaux, le nombre en est considérable, est un *Jugement dernier* formant un tryptique, sur les volets duquel sont peints *Saint Pierre* et *Saint Paul* ; il se trouve à Leyde.

On voit de ses œuvres à Vienne, à Amsterdam, à La Haye, à Madrid, à Florence même et à Rome, en un mot, dans toutes les grandes collections; ce qui fait regretter que notre musée n'ait rien qu'on puisse positivement lui attribuer. Lucas de Leyde a été aussi habile graveur que grand peintre. On peut, sous ce rapport, le mettre au niveau d'Albert Durer.

On trouve ensuite Van SCHOREEL ou Scorel, Jean (1495-1562), qui visita l'Italie, se lia avec Albert Durer à Nuremberg, et fit, entre autres voyages, une excursion en Terre-Sainte, ce qui lui donna l'idée du tableau qu'on voit à Utrecht représentant *Douze abbés faisant un pèlerinage en Terre-Sainte*, dans lequel il s'est peint lui-même ;

HEEMSKERK, Martin, dit le Raphaël hollandais (1498-1574) et MORO, Antoine (1512-1568), tous deux élèves de Schoreel, qui rapportèrent d'Italie une exécution plus finie, une touche vigoureuse et d'autres qualités essentielles manquant au maître. Heemskerk a aussi eu pour élève GOUDA, Corneille (1510-1550), qui l'imita souvent avec succès. Quant à Moro, qui fut peintre de Charles-Quint, il est surtout connu par ses portraits. Nous en parlerons plus loin ;

HEMSEN, Jean (né vers 1500), dont on voit au musée, n° 200, un tableau daté de 1555 qui prouve qu'il a cherché à imiter Albert Durer, dont il est pourtant resté bien éloigné. On voit de lui à Vienne plusieurs tableaux, entre autres le portrait de *J. de Mabuse*;

Les deux GOLTZIUS, Hubert (1526-1583), élève de SUSTERMAN, dit Lombard, antiquaire célèbre qui aussi peint; et Henri (1558-1618), le plus connu des deux, qui a parcouru l'Italie et l'Allemagne, où l'on voit de

lui des tableaux allégoriques d'un assez bon coloris, mais d'un grand fini, et des portraits bien peints. Henri a eu pour élève Lis, Jean, qui a aussi étudié en France et est mort en Italie, où il s'était établi ; son dessin et son ordonnance rappellent tout à fait son maître auquel il est supérieur par le moelleux de la pâte, mais surtout par le coloris qui rappelle l'école vénitienne ;

Van Haarlem, Corneille (1562-1637), dont le coloris fut faux, la musculature trop prononcée, mais l'ordonnance riche, spirituelle et le dessin régulier. On connaît de lui à La Haye, un *Massacre des innocents* d'un grand effet et d'une grande science anatomique ; à Amsterdam, *Adam et Ève dans le paradis terrestre* ; à Vienne, *Cadmus* et *le Dragon* ; à Dresde, *Vénus, l'Amour* et *Cérès* ;

Zustris ou Süster, Lambert, qu'on sait seulement être mort en 1600, mais qui a habité l'Italie, où il a été élève du Titien ; ce qui se reconnaît à la couleur du tableau que nous avons de lui, sous le n° 587, *Vénus* et *l'Amour* ;

Bloemaert ou Blomart, Abraham (1567-1647), dont l'heureuse imagination s'exerça surtout à produire de grands effets, comme son *Adoration des bergers*, éclairée par une lampe, du musée de Munich, et autres compositions capricieuses, mais d'une bonne couleur et d'un assez beau fini. Il a habité Paris, où l'on voit souvent de ses tableaux ; notre musée en a trois.

Torrentius, Jean (1589-1640), qui perdit à peindre des scènes obscènes un talent qu'il eût mieux employé à des tableaux d'intérieur, surtout de natures-mortes, dans lesquels il excellait ;

Honthorst, Gérard, dit Gérardo della Notte (1592-1666), surnom qui lui vient de plusieurs tableaux avec effet de lumière, qu'il fit en Italie. Dessin correct, composition visant au grandiose ; mais choix peu élevé



des personnages et coloris sombre. Il a fait beaucoup de tableaux, mais moins encore qu'on ne lui en donne; car dès qu'on est embarrassé sur l'auteur d'un tableau à figures caractérisées et rembrunies, peintes à mi-corp, on les lui attribue.

L'ouvrage principal de Honthorst est sans contredit son *Adoration des Mages*, qu'on voit à Florence. Nous avons de lui, au musée, sept tableaux qui donnent une juste idée de sa manière. Il a eu pour élève Sandrart, Joachim, dont nous parlerons dans l'école allemande, parce qu'il est de Francfort-sur-Mein, où il a débuté.

Mais ces artistes et plusieurs que nous ne citons pas n'ont pas eu, excepté Lucas de Leyde et deux ou trois autres, une grande importance dans la sphère de l'art, comme peintres d'histoire; nous les indiquons pour ne pas laisser trop de vide entre le début de l'école hollandaise et l'extraordinaire, l'excentrique Rembrandt, en lequel se personnifie la grande peinture des Hollandais, comme s'est résumée dans Rubens celle des Flamands.

Rembrandt, Gerretz, Van Ryn (1606-1669), en effet, vulgairement connu par ses portraits, dans lesquels il a mis l'empreinte de sa couleur magique, de son mystérieux clair-obscur, qu'il n'est pas donné à tout le monde de bien comprendre, a fait un grand nombre de véritables tableaux d'histoire, dont ceux que possède notre musée, quelque curieux qu'ils soient, ne donnent pourtant qu'une idée imparfaite.

Pour bien l'apprécier sous ce rapport, il faut avoir vu sa célèbre *Leçon d'anatomie* du musée de La Haye, dont notre Académie de médecine a une belle copie; sa *Ronde de nuit*, de la galerie d'Amsterdam, qui est sans contredit le plus étrange, le plus extraordinaire de tous les tableaux; sa *Femme adultère*, de la collection nationale de Londres; sa fameuse *Descente de Croix*, de la pynacothèque de Munich; son

Enlèvement de Ganymède et son *Festin d'Esther et d'Assuérus*, de la galerie de Dresde.

C'est alors qu'on reconnaît que nul artiste, malgré ses bizarreries, ses incorrections, le mauvais choix et la vulgarité de beaucoup de ses modèles, l'abus enfin qu'il a fait de son clair-obscur, qui donne souvent à ses portraits l'aspect de personnages peints dans des caves, nul artiste, disons-nous, n'a donné à ses têtes une expression plus profonde et plus pénétrante, n'a mis plus de vérité dans ses gestes, plus d'énergie dans son dessin.

Les œuvres de Rembrandt, bien authentiques, se maintiennent et se maintiendront toujours à des prix élevés; une tête de lui, portrait ou autre, de belle qualité, vaut toujours, bas prix, 15, 20 et même 25 mille francs. Dans la vente Mecklembourg (1854), son portrait du *bourgmestre Six*, qui fait aujourd'hui partie de la galerie Schneider, a été vendu 28 mille francs.

Mais ce qui est extraordinaire, c'est qu'un portrait d'homme, dit *le Doreur*, qui figure dans sa leçon d'anatomie, vient d'être vendu (vente Morny, (1865) 155 mille francs; ce qui pourrait passer pour un acte de folie, si les personnes qui se le disputaient n'avaient pas des fortunes qui leur permettent de jouer avec des millions. Ses disciples, surtout dans le genre historique, sont par date de naissance :

Koning, Salomon (en 1609-16**), qui, sans avoir été positivement l'élève de Rembrandt, l'a si bien imité, qu'on lui a longtemps attribué le célèbre tableau de *Daniel en présence de Nabuchodonosor* qui orne, à Derbyrshire, la galerie du comte Scardale; son frère Philippe a peint dans le même genre, mais s'est particulièrement livré au paysage.

Il ne faut pas confondre ces deux Koning avec Jacq. Koning, élève de Van de Velde, qui a fait des paysages que Lingelbach et Van Bergen ont orné de figures, ni

avec David Coninck de l'école flamande dont nous avons parlé;

Bol, Ferdinand (1611-1681), directement élève de Rembrandt, dont nous avons un tableau et trois portraits importants, mais dont on voit dans la galerie de Dresde plusieurs sujets bibliques savamment traités, quoique la couleur en soit souvent un peu lourde, au lieu d'être chaude et transparente comme celle du maître. Ses meilleurs portraits sont ceux de l'*amiral Ruyter*, qu'ont les musées d'Amsterdam et de La Haye;

Flinck, Govaert (1615-1660, qui a aussi fait beaucoup de tableaux qu'on a pris pour être de Rembrandt; il s'est malheureusement gâté la main en voulant tour à tour imiter Van Dyck et Murillo, au lieu de se perfectionner dans sa première manière. C'est alors qu'il a peint son ange annonçant aux bergers la naissance du Christ, n° 171 de notre musée. On voit de lui, à Amsterdam, une superbe *Assemblée d'officiers*, après la paix de Munster, de grandeur naturelle.

Van den Eeckhout, Gerbrand (1621-1674), est de tous les élèves de Rembrandt celui qui s'est le plus rapproché de lui pour les grandes compositions historiques. Son tableau de *Anne consacrant son fils au Seigneur*, du n° 158 de notre musée, prouverait déjà que s'il avait quelques-uns des défauts du maître, il avait aussi plusieurs de ses qualités : surtout une grande entente de clair-obscur. Les autres tableaux de lui où se révèlent au plus haut degré ces qualités sont : sa *Femme adultère*, du musée d'Amsterdam; son *Adoration des Mages*, de La Haye; son *Christ enseignant les docteurs*, de Munich.

Maas, Nicolas (1632-1693), est aussi de tous les élèves de Rembrandt celui qui mériterait le plus d'être connu par son beau dessin, sa touche à la fois vraie, agréable et vigoureuse. Il a fait beaucoup de portraits, surtout en petit, mais d'un grand éclat de couleur; c'est pour s'y livrer entièrement qu'il a abandonné la grande composition, et qu'il s'est écarté de la manière

de Rembrandt en prenant un ton plus clair et plus doux à l'œil. Il est recherché dans le commerce.

Il en est de même de Gelder, Arnould (1645-1727), qui a longtemps conservé avec succès la manière de Rembrandt, mais qui, ne pouvant, comme bien d'autres, l'atteindre avec tout le succès désirable, s'est aussi livré au portrait dans une gamme moins tranchée. Parmi ses portraits on cite celui de *Pierre*, dit le Grand, qu'on voit au musée d'Amsterdam ;

De Bramer, Léonard (1596), qui, sans avoir été l'élève de Rembrandt, a aussi peint à sa manière des sujets historiques, mais en petit ; ce qui le fait surtout reconnaître, c'est qu'il recherchait beaucoup les effets de la lumière artificielle, et se plaisait à la faire miroiter sur des objets d'or, d'argent, de marbre. Son dessin d'ailleurs est maigre et ses draperies sont sans caractère. Son principal mérite est sa couleur, qu'il tenait des maitres italiens, qu'il avait étudiés à Venise.

Un peintre qui, tout à fait en dehors de la manière de Rembrandt, a aussi traité très-convenablement l'histoire en Hollande, est Lairesse, Gérard (1640-1711), qu'on a bien à tort, il est vrai, nommé le Poussin hollandais, car s'il avait dans ses compositions une manière assez large, même poétique, un coloris harmonieux, un dessin plein de mouvement, il n'avait ni la justesse, ni l'élévation de style, ni cet admirable accord de la forme et du sentiment qui caractérisent notre grand peintre national.

Lairesse a souvent peint avec Glauber, Jean, dit Polydor (1646-1726), des paysages dits arcadiens, dont il se chargeait le plus ordinairement de faire les figures. Ces paysages sont restés pour la plupart en Allemagne, où Glauber a passé une partie de sa vie et joui d'une grande réputation. Le tableau le plus important de Gérard Lairesse est son ***Séleucus cédant son sceptre et son épouse à son fils Antiochus***, qu'on voit au musée d'Amsterdam.

On peut mettre sur la même ligne HOET, Gérard (1648-1733), que ses compositions également gracieuses et son pinceau léger font rechercher des amateurs qui aiment les œuvres dans lesquelles une part égale est faite à la pensée et à l'exécution.

On a d'ailleurs de G. Hoet des compositions importantes, telles que le *Triomphe et le mariage d'Alexandre*, qu'on voit de lui au musée d'Amsterdam, son *Histoire de Pyrame et Thisbé* du musée de Rotterdam. Il a eu un fils, Henri-Jacq., qui a peint des fleurs à la manière de Van Huysum, mais dont il est resté bien loin.

Scènes d'intérieur. — Sous ce rapport l'école hollandaise n'a rien à envier aux autres écoles, surtout à celle de Flandre, car si cette dernière a eu Téniers, Brauwer, Tilborg, Ryckaert, elle peut lui opposer dans le même genre les deux Ostade, Jean Steen, Corneille Béga, etc., tandis que la Flandre n'a rien à mettre en comparaison avec Gérard Dow, les Miéris, Metsu, Terburg, et un grand nombre de peintres de genre du plus grand mérite. Etudions d'abord ceux que nous venons de citer et ceux qui rentrent dans leur manière.

Des deux OSTADE, Adrien (1610-1685) et Isaac (1612-et 1671), le premier, bien que le genre grotesque, nous le répétons, ne soit pas à notre avis, même poussé dans ses plus hautes limites, le sublime de l'art, est cependant un artiste tout à fait hors ligne. Si son dessin est moins correct que celui de Téniers, il a une couleur plus chaude; une lumière mieux conduite et un clair-obscur d'une admirable harmonie. Ses figures sont généralement courtes et communes, mais leur naïveté et leur franche bonhomie font complétement oublier leur laideur.

Une galerie de quelque importance ne serait pas complète si, à côté d'un Téniers, on ne voyait pas un Ostade; aussi le trouve-t-on non-seulement dans toutes les collections des Pays-Bas, mais à Florence, à Ma-

drid, à Dresde, à Berlin, à Munich, à Londres et à Paris bien entendu, où notre musée a sept tableaux de lui d'une belle qualité. Son *Maître d'école*, n° 370, qui, à la vente du comte de Vaudreuil, en 1784, ne s'est vendu que 6,600 fr., se vendrait aujourd'hui de 25 à 30,000 fr.

Son frère, Isaac, son élève, ne l'a pas égalé : au lieu de s'en tenir comme lui à des scènes d'intérieur, il a fait des vues de villages, des haltes de voyageurs, des effets d'hiver, d'ailleurs d'une agréable composition, d'une bonne couleur. Pour sa valeur commerciale, il est d'un tiers, même d'une moitié moins cher que son frère, c'est-à-dire que quand Adrien se vend 6,000 fr., Isaac n'en vaut que 4,000 au plus. Notre musée a deux des plus beaux tableaux d'Isaac, n° 376 et 377, dont le premier est estimé 20,000 francs, ce qui nous semble exagéré.

Béga, Corneille (1620-1664) et Dusart, Corneille (1665-1704), sont les deux Hollandais qui se sont le plus rapprochés des Ostade, dont ils sont élèves. Le premier a suivi l'ordonnance et la couleur d'Adrien, et sans être aussi spirituel que lui, il a donné un aspect très-piquant à ses figures. On le reconnaît à sa couleur plus rouge que chaude, à son faire un peu mou. Ses œuvres sont assez rares ; le musée d'Amsterdam a une de ses plus importantes : une *Assemblée de paysans*.

Dusart est plus trivial et devient souvent exagéré dans ses expressions. Il mettait ordinairement beaucoup de figures dans ses tableaux. Le musée d'Amsterdam en a trois, dont deux fort estimés : un *Marché aux poissons*, et la *Cour intérieure d'une auberge de village*. Nous avons un tableau du premier, mais nous n'avons rien du second.

Steen, Jean (1636-1689), est, après Ad. Ostade, le peintre hollandais qui a le mieux saisi la tenue, la physionomie, en un mot, la manière de vivre des gens dits du peuple de sa nation. Cabaretier lui-même, il a

pu et su plus qu'aucun autre exprimer les mœurs des habitués des tavernes, des tabagies, des brasseries, et cela sans imiter personne. Rien n'est plus vrai, plus comique, plus animé que ses noces de villages, ses combats de paysans. Ses tableaux, quand ils sont vrais, se payent assez cher. Nous n'en avons qu'un; mais le musée d'Amsterdam en a huit, parmi lesquels sont la *Fête de Saint-Nicolas* et le *Pain chaud*, cités comme des chefs-d'œuvre. La *Fête flamande*, que nous avons de lui sous le n° 500, est éstimée 8,000 francs; mais elle dépasserait du double cette somme, si elle était mise en vente. En effet, son curieux tableau des *Noces de Cana* a été acheté par le duc d'Aremberg, en 1843, 16,000 francs à la vente Paul Perrier, et sa *Femme au corsage rouge*, qu'a M. James Rothschild, a été payée 10,500, en 1858, à la vente Hope.

Brakenburg, Richard (1649-1702), est celui qui, sans avoir toutefois égalé J. Steen, l'a le mieux imité par le côté comique et vrai des types, par l'agencement des scènes et par la couleur, mais il conserve toujours un ton faux-bleu qui le fait reconnaître. Après eux viennent :

Van Schendel, Bernard (1649), qui a aussi peint des kermesses, des foires ou fêtes de village, des intérieurs rustiques, mais d'une manière moins décidée et avec moins de laisser-aller que les deux précédents. Aussi est-il moins recherché ;

Heemskerk, Egbert (1645-1704), artiste fort spirituel, mais qui a souvent poussé le trivial jusqu'à faire grimacer ses personnages et à en faire ainsi de véritables caricatures ;

Lambrechts, dont peu d'historiens parlent, mais très-connu dans le commerce, où on le reconnaît à la roideur de ses personnages, à sa couleur bleuâtre et à l'uniformité de ses compositions marchant presque toujours en double, ou, comme on dit, en pendants, et représentant ordinairement des gens attablés;

Droogsloot, Joseph-Corneille (1624), dont le dessin spirituel, le beau coloris et la naïveté de composition font oublier la désinvolture parfois aussi triviale des personnages. On voit de lui à Amsterdam une grande composition représentant une *Fête de village*, admirablement mouvementée et de l'effet le plus pittoresque.

On trouve encore en ce genre Van Laar, dit Bamboche, qui a longtemps habité l'Italie, et dont nous parlerons à l'occasion des peintres de paysages avec figures; —de même que Torenviel, Jean (1641-1719), qui puisa aussi en Italie le motif de ses compositions, mais ne sut pas s'inspirer de la couleur locale. Ses tableaux représentent ordinairement des personnages chantant, jouant de la lyre ou travaillant;

De Voys, Arie (1641-1698), moins connu, mais qui imita si bien Brauwer et Téniers, qu'on trouve des tableaux de lui signés de ces derniers et donnés comme étant d'eux. Il a aussi fait des baigneuses à la manière de Poelenburg. Notre musée a deux tableaux de lui; ce sont deux petits portraits d'hommes, nos 551 et 552.

Gérard Dow ou Dou (1598-1674, et non pas 1613-1681), ouvre la voie, par rang d'âge et de mérite, des peintres d'intérieur qui ont fait de l'école hollandaise une école tout à fait à part pour le fini des œuvres, la naïve mais expressive simplicité des figures, la minutieuse perfection des détails. Elève de Rembrandt, ce grand artiste n'en a peut-être ni le génie, ni la vigueur d'exécution, mais, quoique s'écartant de son style, il a appris de lui la manière d'éclairer un intérieur et d'en faire ressortir les figures.

Les tableaux dans lesquels Gérard Dow a poussé le fini à ses dernières limites sont rarement de grande dimension, et ses sujets, ordinairement pris dans les occupations de la vie privée, sont toujours peints d'après nature. Son magnifique tableau de la *Femme hydropique* (no 121 de notre Salon carré), donné en l'an VIII par le maréchal Clauzel, qui le tenait de

Charles-Emmanuel, roi de Sardaigne, est un chef-d'œuvre de talent, de patience et d'exactitude, qui résume toutes les qualités du genre, et qui vaut certainement plus de 150,000 francs.

Ce magnifique tableau n'est cependant pas le plus important du maître, car passent avant lui la fameuse *Ecole à la lueur des chandelles*, qui fait partie de la galerie d'Amsterdam, ainsi que la *Conversation dans un parc*, d'une finesse et d'une grâce exquise, et dont le paysage est de Berghem.

La galerie de Munich a sept tableaux de ce grand artiste, celle de Dresde, neuf; le musée de La Haye n'en a que deux, dont un intérieur enrichi d'admirables accessoires; celui de Rotterdam n'en possède qu'un, ainsi que celui de Bruxelles; ce dernier est le portrait de lui-même dessinant à la lueur d'une lampe, d'un effet qui laisse bien loin de lui les artistes qui n'ont fait que des effets de lumière.

Les tableaux de Gérard Dow sont d'un prix très-élevé, comme on doit bien le penser; un des derniers qui aient passé dans les ventes publiques (1860, vente Piérard), ne contenant qu'un seul personnage, a été adjugé à 27,000 francs à lord Hertford; mais ce qu'il y a de curieux, pour ne pas dire de fantastique, c'est qu'un simple *petit Chien*, peint par lui, a monté, en 1865, vente du baron Grootelindt, à 22,000 francs.

Les artistes qui ont assez bien imité Gérard Dow, pour que dans le commerce on donne leurs œuvres pour être de lui, quand elles sont de leur belle qualité, sont : Van Slingelandt (1640-1691); Van Breckelencamp, Quiryn (1668); et Van Tol, Dominique. Mais, quelque soignées qu'elles soient, elles n'en ont jamais la couleur harmonieuse et la fine exécution. Les détails dans le premier sont très-habilement traités, mais son dessin a rarement la correction désirable ; le second manque comparativement de puissance et d'effet, comme on peut le voir par le n° 48 de notre musée ; et le troisième,

quoique supérieur aux deux autres pour le fini, est encore bien loin de Gérard Dow, ainsi qu'on peut s'en assurer en voyant ses *Enfants jouant avec un chat*, du musée d'Amsterdam. S'il est encore aisé de reconnaître les œuvres originales de ces trois artistes, il n'en est toujours de même quand ils se sont bornés à copier servilement Gérard Dow. Dans ce dernier cas, ils se sont tellement initiés à sa manière que les plus habiles peuvent y être trompés. Aussi les œuvres de Gérard Dow n'atteignent des prix élevés que quand leur authenticité est irrécusable.

Deux peintres qui ont aussi fait de jolies choses tout à fait à la manière de Gérard Dow sont Van Staveren Jean-Adrien (peignant encore en 1675), et Carle de Moor (1656-1738). Le premier, dont les biographes parlent peu, excellait surtout à représenter des vieillards, des ermites, des savants en méditation. Le petit portrait que nous avons de lui, nº 499, est un excellent échantillon du genre; la tête du vieillard est pleine de caractère et d'expression.

Carle de Moor fut tout à la fois élève de Gérard Dow et de François Miéris. Ses œuvres sont recherchées pour la franchise de la composition, la vérité et la correction du dessin. Il a joui d'un grand crédit en Italie, en Allemagne et en Russie. Son tableau de notre musée, nº 341, indiquée comme une *Famille hollandaise*, est une allusion aux bienfaits de la paix.

Mais les artistes qui, pour la réputation et le talent, viennent sur la même ligne que Gérard Dow, et atteignent souvent son prix, sont d'abord :

Terburg, Gérard (1608-1681), qui, ayant vu l'Italie, en a rapporté une exécution plus large et plus vive, par exemple, que les Miéris, et une couleur plus nourrie. Il gagne sous ce rapport ce qu'il perd dans la comparaison sous celui du fini, car son pinceau est quelquefois pesant, souvent même incorrect. Il a excellé dans la représentation des satins blancs, qu'il trouvait

occasion de mettre dans presque tous ses ouvrages;

Les œuvres de Terburg se paient aussi très-cher. Son fameux tableau, dit la *Paix de Munster*, qu'on cite comme son chef-d'œuvre, et qui n'a que 60 centimètres au plus sur 50, s'est vendu 45,000 francs en 1837 à la vente de la duchesse de Berry. On voit de lui, au musée de La Haye, son portrait en pied en costume de bourgmestre. Il a quelquefois été assez bien imité par Eglon Van der Ner. Les quatre tableaux que nous avons de Terburg nous permettent de l'apprécier à sa véritable valeur. Sa *Leçon de musique*, du nº 527 qui, en 1771, n'a été vendue que 800 florins, moins de 1700 francs, monterait aujourd'hui, en vente ordinaire, à 25,000 francs au moins;

Les deux Miéris, François, dit le Vieux (1635-1681), et Guillaume, son fils (1662-1747). Le premier élève de Gérard Dow, aux avantages d'une composition large, pleine d'esprit, d'un dessin correct, d'une extrême suavité de couleur, d'un fini plus précieux encore que celui de son maître, joignait le mérite de donner aux étoffes un éclat et un brillant extraordinaires. On prétend qu'à l'exemple de G. Dow, il se servait du miroir concave pour réduire les objets qu'il transportait sur la toile, et les avoir exactement à la grandeur voulue.

Son fils, Guillaume, qui fut son élève, marcha dignement sur ses traces et l'imita, sans toutefois pouvoir complétement l'égaler, sa couleur étant plus brillante qu'harmonieuse, son dessin n'étant pas aussi correct, et ses effets n'étant pas aussi piquants; ce dont on peut aisément se convaincre dans notre musée en comparant la *femme à sa toilette*, du premier, nº 323, avec la *marchande de gibier* du second, nº 327.

Comme les œuvres du père sont très-rares, on cherche à leur substituer celles du fils, et quand celles-ci sont d'une belle qualité, on peut aisément s'y tromper; ce qui le prouve, c'est que les bulles de savon du nº 326 de notre musée, qui sont de Guillaume, ont

longtemps été attribuées par les experts mêmes, à François. Toutes choses égales d'ailleurs, il y a toujours dans le prix de leurs œuvres une différence d'un tiers, si ce n'est de moitié, en faveur du père.

François Mieris, quoique mort jeune (46 ans), a cependant beaucoup travaillé, car on le voit dans la plupart des grandes galeries. Nous venons de dire que nous avons quatre tableaux de lui : la galerie d'Amsterdam en a deux ; celle de La Haye trois, dont son portrait et celui de sa femme ; celle de Dresde quatre ; celle de Munich cinq ; mais c'est celle de Florence qui est la plus riche, car elle en compte sept de la plus belle qualité ; elle a surtout son portrait et celui de toute sa famille.

Les œuvres de François Miéris se vendent très-cher, et les experts de notre musée, en n'estimant celui du n° 323 que 5000 francs, bien qu'il n'en ait coûté que 1800 en 1763, ne le portent certainement pas à la moitié du prix qu'il atteindrait aujourd'hui en vente publique ; car déjà en 1811, une *Jeune fille enfilant des perles*, de la collection Le Brun, avait été vendue 12,000, et en 1841, à la vente Perrégeaux, une *Jeune femme faisant de la musique*, a monté à 22,000 francs.

Metsu, Gabriel (1615-1658), n'est pas élève de G. Dow, mais il se forma en étudiant ses ouvrages, et surtout ceux de J. Steen, auquel il est supérieur. Il a traité comme ce dernier, mais avec infiniment plus de grâce, des scènes familières, comme des intérieurs de dentelières, des marchandes, des cuisinières, des militaires, des chimistes. Ses figures sont d'une grande vérité et d'une admirable exécution.

Metsu est en grande estime chez les artistes et les amateurs de son pays, qui admirent surtout, et avec raison, l'art qu'il a mis à distribuer les lumières et à faire circuler l'air autour de ses charmantes figures de femmes. Son *Marché aux herbes* du n° 292 de notre musée a monté en 1777 à 28,000 francs à la vente de

Mme Geoffrin, il les dépasserait certainement de beaucoup aujourd'hui; aussi les experts du musée le portent-ils à 40,000 francs; et sa *Leçon de musique*, n° 294, qui, avant d'arriver chez nous, avait rarement dépassé 5,000, en atteindrait bien 10,000 au moins maintenant. On sait en effet que lord Hertford a payé 75,000 francs son *Chasseur endormi*, provenant de la galerie du cardinal Fesch.

On voit de Metsu, au musée de La Haye, une *Représentation emblématique de la justice*, qui prouve qu'il pouvait aborder avec succès les sujets sérieux. Ses tableaux sont d'ailleurs très rares en France, car, indépendamment de ceux de lord Hertford, on ne connaît guère que sa *Leçon de dessin* de M. James Rothschild. Le musée d'Amsterdam a son *Maître de musique*, ses *Propos galants*, son *Boulanger cornant le pain chaud;* mais notre musée a huit tableaux de lui.

Metsu a eu pour imitateurs : Van Musscher, Michel (1645-1705); et Uchtervelt, Jacques, qui vivait à la même époque. Le premier, dont on voit le portrait, celui de sa femme et de son fils, à La Haye, a un beau coloris, mais un faire mou; le second a un dessin assez correct, mais ses contours manquent de précision, et sa couleur tire sur le rouge.

Netscher, Gaspard (1639-1684), est élève de Terburg et se sent de sa manière large, ferme, et de son faire précieux. Il a peint une partie de sa vie couché sur le dos. Il n'a traité non plus que des sujets gracieux et de caprice, comme des femmes entourées de leur famille, des marchandes, des médecins ou chimistes dans leurs laboratoires.

Nous avons de Netscher deux charmants tableaux, nos 358 et 359; mais, quelque beaux qu'ils soient, ils ne peuvent soutenir la comparaison avec les deux qu'a le musée de Florence représentant, l'un *Un chasseur se présentant à une dame assise à sa toilette*, et l'autre *Une dame jouant de la guitare, ayant à ses pieds un en-*

fant et un chien, qui sont, dans toute l'étendue du mot, de véritables chefs-d'œuvre.

Netscher a eu deux fils : Théodore (1661-1732), qui a longtemps habité la France, où il a même joui d'une grande réputation, et Constantin (1670-1722), qui a été régent de l'Académie de La Haye. Ils ont imité, même souvent copié les œuvres de leur père ; mais ils ont principalement peint des portraits, aussi remarquables par le brillant des étoffes et l'élégance des poses que par le modelé et la correction du dessin. Nous avons de Théodore, sous le n° 360, un charmant tableau mythologique, genre auquel son style se prêtait fort bien.

Les tableaux de Gaspard Netscher sont rares et se voient peu dans les ventes ; aussi, s'il s'y en présentait un de la beauté de celui inscrit dans notre musée, sous le n° 358, la *Leçon de chant*, il dépasserait du double au moins l'estimation de 6,000 francs qui est donnée à celui-ci, car il est bien supérieur à la *Dentellière*, qui, en 1804, vente Van Leyden, avait monté à 7,000 francs.

Un peintre qui occupe encore un rang des plus distingués dans ce genre est Hooghe, ou Hooch, Pierre, dit Piètre de Hoog (1658). Son principal talent est de faire pénétrer la lumière dans une pièce et d'en concentrer les effets sur certaines parties. Personne, à cet égard, n'est allé aussi loin que lui. Sa peinture, d'ailleurs, est moelleuse, son coloris chaud et harmonieux, ses figures sont expressives et bien dessinées.

Piètre de Hoog se maintient toujours à des prix élevés. Son *Intérieur hollandais* de notre musée, n° 224, qui, en 1777, n'avait d'abord été vendu que 680 francs, et que le musée a acheté 1,350 francs en 1801, à la vente Tolosan, se paierait aujourd'hui, dans n'importe quelle vente, dix, même quinze mille francs, puisque, en 1855, à la vente Hoppe, un *Intérieur* qui ne lui était pas supérieur, a monté à 12,000 francs. Il a aussi fait des

scènes en plein air, mais elles sont généralement moins recherchées que ses intérieurs ; et cependant on a vu un tableau de lui, en ce genre, *Une femme et un enfant sous une tonnelle couverte de pampres*, monter à 23,000 francs à la vente de Robert Peel ; mais c'était une de ces ventes exceptionnelles, comme nous en voyons depuis quelque temps à Paris, et qui, heureusement, ne font pas règle. Amsterdam a de lui son portrait et un intérieur d'une belle qualité.

Si de ces grands artistes nous passons à ceux qui ont peint tour à tour ces mêmes sujets et l'histoire en petit, nous trouvons d'abord :

POELENBURG, Corneille (1586-1660), qui a eu Abrah. Bloemaert pour premier maître, mais resta longtemps à Rome, où il substitua à la manière de celui-ci un style plus doux et un grand fini. C'est surtout par cette dernière qualité qu'il brille, car son dessin n'est pas très correct et son coloris est froid. Ses fonds sont riches et ses ciels transparents. Il a souvent peint des baigneuses, quelquefois aussi des sujets religieux, comme son tableau des *Anges annonçant aux bergers la naissance du Messie,* du nº 383 de notre musée.

Quoi qu'il en soit, Poelenburg se maintient à des prix assez élevés, souvent même, il faut le dire, disproportionnés à sa véritable valeur. Il a eu pour élèves et imitateurs VERTANGHEN, Daniel (1598-1657), dont on confondrait les œuvres avec les siennes, si les figures n'en étaient pas plus lourdes et les fonds moins transparents ; — puis Van der Lys, Jean (1600-1657), peu connu, mais qui a fait de jolies choses, et dont les œuvres sont restées en grande partie en Allemagne ; — HUYTENBROEK, dit le Petit-Moïse (1600), qu'on reconnaît à la raideur de ses contours, à sa touche douteuse, à sa couleur briquetée ; — KUYLENBURG (1639), qui est moins délicat de ton, mais dont les figures sont souvent mieux dessinées ;

SCHALKEN, Godefroy (1643-1706), si connu par ses

admirables effets de lumière, son fini précieux et son coloris transparent. Il occuperait certainement un rang plus élevé, si son dessin était plus correct et si ses figures, celles de femmes surtout, étaient plus agréables. Il n'en est pas moins très recherché et très cher dans le commerce. Il s'est essayé dans le portrait et dans de grandes compositions; mais il a complétement échoué dans celles-ci, parce que l'incorrection de son dessin n'a pas trouvé dans sa couleur une suffisante compensation. Quant aux portraits, il en a fait quelques-uns de beaux, témoin celui de *Guillaume III d'Orange*, qu'a la galerie d'Amsterdam. C'est à Dresde qu'est son curieux tableau des *Vierges folles et des Vierges sages*, peintes avec effet de lumière.

Schalken a eu pour élève Boonen, Arnold (1669-1729), qui a aussi fait de beaux effets de lumière, mais plus connu par ses portraits, dont plusieurs sont fort remarquables. Jacob et Marie Schalken, l'un son neveu, l'autre sa sœur, l'ont quelquefois fort bien imité. Ce sont leurs œuvres qu'on substitue aux siennes, qui sont rares dans le petit commerce;

Van der Werff, Adrien, le chevalier (1659-1723), dont la réputation a égalé celle des plus grands maîtres, et auquel, tout en admirant son dessin, toutefois plus soigné que correct, sa belle ordonnance et ses magnifiques draperies, on ne peut cependant s'empêcher de reprocher un ton froid et mat, qui donne à ses chairs un aspect d'ivoire ou de porcelaine, et des couleurs trop tranchées dans ses draperies.

Van der Werff a eu un frère, Pierre (1655-1718), qui l'a imité, même souvent aidé dans ses travaux, et a fait de beaux portraits, malheureusement se sentant toujours de la manière froide de son frère, sans avoir sa finesse et son éclat.

Les œuvres d'Adrien se sont payées de leur temps des prix qui ont dépassé ceux qu'ont atteints les plus grands maîtres; sans s'être maintenues aussi haut,

elles se payent encore aujourd'hui fort cher, surtout en Hollande, où le genre fini, léché, est plus estimé que chez nous. La galerie la plus riche en tableaux de lui est la pynacothèque de Munich, qui en a vingt-neuf. Nous en avons sept très beaux. On en voit un à Amsterdam, dans lequel il s'est peint, tenant le portrait de sa femme et de son enfant.

Un nommé Sperling, Jean-Chrétien, contemporain de Van der Werf, l'a souvent copié avec un grand succès. On voit de lui à Dresde un tableau représentant *Vertumne et Pomone*, qui tromperait bien des personnes. Son coloris est cependant plus lourd et plus rosé, et sa composition manque un peu d'harmonie. Cet artiste a fait aussi des fruits et des fleurs qui ne sont pas sans mérite;

Verkolie, Jean (1650-1698), peut-être moins connu que Van der Werf, mais ses compositions sont d'un effet plus agréable. Ce sont souvent des scènes mythologiques, auxquelles la suavité de sa couleur donne un grand prix. Il a eu un fils, Nicolas (1673-1746), qui fut son élève, et peignit tout à fait dans sa manière; aussi on les confond souvent.

Les œuvres des deux Verkolie, sans être d'un grand prix, se tiennent cependant fort bien : nous avons au musée un tableau de chacun d'eux. Le musée de Dresde a du fils un *trompette* et plusieurs autres figures attablées, d'un bel effet et d'une bonne couleur;

Van Limborch, Henri (1680-1758), qui a aussi, et même mieux que les deux précédents, imité Van der Werf, qu'il a eu pour maître. S'il est moins fini que lui, il est d'un aspect plus agréable, quoi qu'il ait souvent un ton un peu trop lilacé. Bien des personnes le mettent sur la même ligne pour le talent, mais il se vend beaucoup moins cher. Il a fait quelques paysages et des portraits historiques. Nous avons de lui un *Repos de la Sainte-Famille*, qui est, aux yeux des amateurs du genre, une très-belle chose;

Van Dyck, Philippe, dit le petit Van Dyck (1680-1753), ayant eu pour premier maître Arnold Boonen, que nous venons de citer comme élève de Schalken. Mais il peignit plus particulièrement à la manière de Gérard Dow et de Miéris, manière dans laquelle il a fait de beaux tableaux de genre et des portraits qui sont assez recherchés. Nous avons deux beaux tableaux de lui; mais un autre plus précieux est celui de la collection de Berlin, représentant *Deux jeunes filles, dont la plus jeune veut cueillir des fleurs en présence d'un jeune homme jouant du luth*;

Le Ducq, Jean (1636), qui, après avoir été directeur de l'Académie de La Haye, s'est fait militaire. Il a peint un grand nombre de scènes de corps de garde, des concerts, des assemblées de joueurs, dont les personnages sont remarquables par la hardiesse de la pose, la richesse des vêtements, surtout par les dentelles et les rubans dont ces vêtements sont ornés. Il a eu dans Palamèdes un imitateur qui est resté bien au-dessous de lui. Ce Palamèdes n'est pas le même que Stevens, qu'on nomme Palamèdes des batailles, dont nous parlerons plus loin.

Portraits. — La Hollande n'a pas eu non plus un grand nombre d'artistes habiles en ce genre, surtout si on excepte Rembrandt et plusieurs autres pour lesquels les portraits n'ont pas été une occupation sinon exclusive, du moins spéciale. Aussi ne trouve-t-on guère que :

Moro ou Mor Antoine, que nous avons déjà cité parmi les premiers peintres de cette école. Protégé par Charles - Quint, il habita plusieurs années l'Angleterre, où il fit de beaux portraits, comme celui que nous avons de lui sous le nº 342, ou ceux qu'on voit à La Haye, à Madrid, à Florence. Ces portraits sont fort recherchés, d'abord parce qu'ils sont d'une belle exécution, ensuite parce qu'ils sont très-rares, l'incendie qui, en 1608, dévora le Prado, à Madrid, ayant détruit les plus beaux. On en voit plusieurs dans la galerie de

M. Duchatel. Le *Nain de Charles-Quint*, que nous avons sous le n° 343, et que sa couleur avait d'abord fait attribuer à l'école vénitienne, est estimé 15,000 francs. C'est beaucoup. Viennent ensuite :

Mireveld ou Mierevelt, Michel-Jean (1568-1641), dont les œuvres, en nombre considérable, se trouvent dans la plupart des collections et sont extrêmement communes dans le commerce. Sa couleur est claire, sa touche légère et presque tous ses portraits ont le cou ceint d'une énorme fraise; aussi, dès qu'on voit un portrait décoré de cette manière et d'un ton clair, on le lui attribue. Nous en avons trois de lui; le musée d'Amsterdam en a six, parmi lesquels sont ceux du *Prince Maurice, d'Hugo Grotius, de Cats* et de la *Femme de l'amiral Trump.*

Son prix n'est jamais élevé, car il atteint rarement 500 francs. Son fils, Pierre, l'a imité et souvent copié. On reconnaît celui-ci à son dessin indécis et à sa couleur moins nette et souvent d'un ton briqueté;

Van Ravestein, Jean (1572-1657), sur lequel on a peu de renseignements, et auquel on donne beaucoup de portraits qui pourraient bien être de tout autre aussi bien que de lui. On ne connaît d'authentiques que ceux des galeries de Dresde, de Munich et de Bruxelles, d'ailleurs très beaux.

Van Ravestein a eu un fils, Arnold (1615-1676), qui a fait comme lui des portraits et l'a suivi de près; — de même que Baan, J. (1633-1702), qui s'est plus rapproché de Van Dyck. Le musée de La Haye a deux portraits de ce dernier, et celui d'Amsterdam trois; — de même que Keyser Théodore (1630), dont on voit à La Haye une *Assemblée de bourgmestres, réunis à La Haye à l'arrivée de Marie de Médicis*, regardée comme un chef-d'œuvre.

Ces portraits, quelque beaux qu'ils soient, ne peuvent soutenir la comparaison ni avec ceux de Sprong, Gérard (1600-1651), sur la vie duquel on a peu de détails,

mais dont le portrait que nous avons sous le n° 498 donne la plus haute opinion, et qui a aussi peint avec un très grand succès des scènes d'intérieur; — ni avec ceux de Maas, Nicolas (1662), élève de Rembrandt, que nous avons déjà cité; — ni avec ceux de Wissing, Guill. (1656-1687), élève du peintre allemand Lely, dont nous parlerons plus loin, qui fit en Angleterre les portraits de Guillaume III, de sa femme et de plusieurs grands personnages de la cour.

On connaît aussi de très bons portraits de Van der Tempel, Abrah. (1618-1672), dont on voit des ouvrages à Rotterdam et à Berlin; — de Victoor ou Fictoor, Jean, qui peignait en 1650 à la manière de Rembrandt, comme on peut le voir par celui du n° 169 de notre musée; — de Van Hoogstraten, Samuel (1628-1678), élève de Rembrandt, dont le musée de La Haye a un beau *portique* sous lequel est une dame avec un chien; et celui de Vienne, une *place publique de la ville;*

De Kneller, Godefroy (1648-1723), également élève de Rembrandt et de Ferdinand Bol, qui a longtemps habité l'Angleterre, où l'on voit de lui un portrait de *Pierre,* dit le Grand, qu'on cite comme une chose fort remarquable;—de Jacq. et Thierry de Bray, fils de Salomon (1650), dont on voit à Amsterdam les *portraits des syndics de la corporation des peintres rassemblés à Harlem;* — de Van Somer, Paul (même époque), qui fit en Angleterre les portraits de *Charles IV, roi de Danemark, de Jacques Ier, roi d'Angleterre,* et du *prince de Galles,* son fils.

Mais le plus remarquable de tous est Van der Helst, Barthélemy (1615-1670), dont le talent, comme portraitiste, n'a guère été surpassé que par Van Dyck, et Frank-Hals. Son ordonnance, en effet, est aussi sage que riche; ses figures, d'un agréable et pourtant vigoureux modelé, expriment une individualité; en un mot, sont parlants; ses mains sont d'une grande pureté de dessin et ses draperies disposées avec goût.

On voit de Van der Helst, à Amsterdam, plusieurs superbes portraits et un *Banquet de la garde civique d'Amsterdam donné à l'occasion de la paix de Munster en* 1648, dont les figures sont autant de portraits de grandeur naturelle; on le cite comme un chef-d'œuvre; aussi fait-il pendant à la célèbre *Ronde de nuit* de Rembrandt. Les deux portraits et le tableau que notre musée a de lui ne sont pas inférieurs à ce que possèdent les autres galeries.

Paysages et Marines. — Pour ces deux genres, aucun pays ne peut se flatter d'avoir des peintres en aussi grand nombre et aussi distingués que la Hollande. Les noms de Ruysdael, d'Hobbéma, de Wynants, de Guill. et d'Adrien Van de Velde, de Backuysen suffiraient à eux seuls pour illustrer une nation. Etudions-les, autant que possible par ordre chronologique, ce qui permettra, comme nous l'avons généralement fait, d'apprécier l'influence qu'ils ont successivement eue les uns sur les autres.

Les plus anciens paysagistes de la Hollande sont : Vinckebooms, David (1578-1629), qui a fait des effets d'hiver, surtout des promenades sur la glace, des fêtes de villages, dont Rottenhammer a souvent peint les figures. On voit de ses tableaux à La Haye, à Amsterdam, à Vienne, à Berlin, à Dresde, etc.;

Kiérings, Jacq. (1590-1646), qui peignait à la manière de Breughel de Velours, et dont Poelenburg, et Van Balen, fils de Henri, ont orné de figures les ouvrages ; sa touche est légère, son feuillet délicat ;

Van Goyen, Jean (1596-1656), dont le style naïf plaît à beaucoup de personnes, malgré l'aspect monotone et le ton jaune-brûlé qui règne uniformément sur tous ses tableaux. Il a eu pour imitateur Molyn, Pierre, dit le vieux (1600-1654), qui a aussi très bien peint les figures; son fils, dit le Jeune ou Tempesta, a fait des chasses à la manière de Sneyders assez estimées; mais il est plus connu comme peintre de marines; aussi le mettons-nous parmi les artistes en ce genre;

Van Asch, Pierre-Jean (1603-1675) qui a surtout peint le paysage en petit, mais d'une manière piquante, tant sous le rapport des sites que sous celui des personnages et des animaux. Ses tableaux sont malheureusement devenus roux quand ils ne sont pas noirs; aussi ont-ils en général peu de prix;

Saftleven ou Zacht-Leven, Herman (1609-1685), élève de Van Goyen, qui a peint beaucoup de vues des environs d'Utrecht et des bords du Rhin, d'une bonne perspective, et qu'il a enrichies de jolies figures, de barques et de vaisseaux étudiés d'après nature. Il a eu un frère, Kornélis (1606-1686), qui a peint à la manière de Brauwer des intérieurs de cabarets, des corps de garde, des sujets comiques, et dont nous avons au musée, nº 584, un petit portrait d'homme bien peint;

Waterloo, Antoine (1618-1662), plus connu comme graveur que comme peintre; il a cependant fait des paysages dans lesquels on trouve de beaux lointains, mais sa couleur est froide et son ton un peu gris;

Breemberg, Bartholomée (1620-1660), duquel on voit de charmants petits paysages ornés de monuments ou de ruines de la campagne de Rome, qu'il a habitée, et de figures très souvent dues à Poelenburg, comme on le voit dans le tableau qu'a de lui notre musée sous le nº 50. Nous avons aussi de lui un petit tableau historique sous le nº 52, et trois vues d'anciens monuments de Rome;

Van der Ulft, Jacob (1627-1688), se rapprochant de Both pour la chaleur de ses ciels, qui ferait croire qu'il a été en Italie, ce qui n'est pas. Il n'en a pas moins mis dans ses tableaux des monuments de Rome, qu'on croirait peints sur les lieux. Nous avons deux tableaux de lui, dont l'un, nº 534, est d'un aspect fort agréable;

Griffier, Jean (1645-1718), qui a peint une grande quantité de vues du Rhin, sur lequel il a longtemps vécu avec sa famille dans un vaisseau qu'il avait acheté à cet effet. Ses tableaux, généralement de pe-

tite dimension, ont beaucoup de fini et sont garnis d'un grand nombre de personnages. Sa manière se rapproche de celle d'Herman d'Italie, mais elle manque un peu d'éclat et tire souvent sur le vert. Notre musée a de lui deux tableaux qui ne sont pas d'une grande importance ;

Verboom, Abraham, qui vivait à peu près à la même époque, et dont les paysages ont été assez estimés pour qu'Ad. Van de Velde et Ph. Wouwermans les ornassent de figures. On en voit un à Amsterdam d'une grande dimension et d'un bel effet. Le musée de Bruxelles a de lui un *Départ pour la Chasse*, rappelant Van Falens et les autres imitateurs de Wouwermans;

Glauber, Jean, dit Polidor (1646-1726); élève de Berghem, qui a passé une grande partie de sa vie en Allemagne, et dont les œuvres sont remarquables par une touche fine et gracieuse, des ciels vaporeux et un feuillet bien étudié Il a souvent travaillé avec Gérard Lairesse, comme le prouve le tableau que nous avons de lui au musée, nº 180. Il a eu un frère, Gottlieb, qui a aussi peint des paysages, qu'on confond avec les siens, et une sœur, Diana, établie à Hambourg, où elle fit de bons portraits.

Quant aux paysagistes qui ont jeté tant d'éclat sur l'école hollandaise, et qui forment un ordre à part, les voici à peu près dans l'ordre de leur apparition :

Wynants, Jean (1600-1679), un des plus habiles paysagistes de toutes les écoles, marchant de pair avec Ruysdael et Hobbéma. Sa manière est simple et naturelle ; tout chez lui est représenté avec une scrupuleuse exactitude, sans que le fini des détails nuise en rien à l'effet de l'ensemble. Ses figures ont souvent été faites par A. Van de Velde, Phil. Wouwermans, Lingelbach. On le reconnaît à la fermeté de ses premiers plans, où se voient habituellement soit quelques troncs d'arbres, soit une masse de chardons ou de toute autre plante à larges feuilles; mais assez bien disposés pour

qu'on ne suppose pas qu'ils sont là, comme on le dit communément, pour servir de repoussoirs.

Wynants a eu pour imitateur WYNTRACK, qui a même, dit-on, fait quelquefois les fonds de ses tableaux. Comme leurs initiales sont les mêmes, il a suffi quelquefois de conserver les trois premières lettres du nom de Wyntrack pour donner à croire que ses tableaux étaient de Wynants. Les tableaux de Wynants se vendent cher : on en voit de petite dimension aller à trois et même à 4,000 francs. Celui du musée, nº 579, dont les figures sont d'A. Van de Velde, et qui, en 1777, n'a été payé que 10,000 livres, se vendrait aujourd'hui de 15 à 20,000 fr.; on en voit de très beaux à Amsterdam, à La Haye, à Bruxelles, à Dresde, etc.;

ASSELYN, Jean (1610-1660), élève de Isaac Van de Velde, est un des premiers Hollandais qui, après avoir séjourné et travaillé en Italie, substituèrent la manière de Claude Lorrain à celle des Brill et des Breughel, jusqu'alors adoptée. Son coloris est vif et chaud, sa couleur ferme, et ses figures, rappelant celles de Van Laar et de Jean Miel, sont bien dessinées.

Asselyn a aussi peint des batailles et souvent mis dans ses paysages des ruines ou des monuments antiques, ainsi qu'on le voit dans son tableau du nº 3 de notre musée. On voit de lui au musée d'Amsterdam un *Cygne défendant son nid contre un chien*, représentation emblématique de la vigilance du grand pensionnaire Jean de Witt. Il est bien moins cher que Wynants, et cependant il est assez rare; on a vu un de ses beaux tableaux, *Soleil couchant*, n'atteindre que 1,200 francs à la vente Piérard, en 1860;

Les deux frères BOTH, Jean et André (1610-1650 tous deux). Elèves de Bloemaert, ils ont constamment travaillé ensemble, tant dans leur patrie qu'en France et en Italie Le plus connu est Jean, dit Both d'Italie, qui a particulièrement peint le paysage; André s'étant surtout occupé de faire les figures de leurs tableaux.

Les paysages de Both sont d'un éclat de lumière, d'une transparence qui ne le cèdent qu'à Claude Lorrain, qu'il avait pris pour modèle.

Des deux tableaux que nous avons de Both, celui du n° 43 donne la plus haute idée de son talent; il est estimé 40,000 francs, et certes il les vaut au moins. On voit de leurs œuvres communes à Amsterdam, à La Haye, à Dresde, à Munich, à Berlin, à Londres; en un mot dans toutes les grandes collections.

J. Both a eu pour élève Verschuuring, Henri, dont nous parlerons plus loin, et pour copiste un nommé Drillenburg, Guillaume, d'Utrecht (1625), qu'on reconnaît à sa couleur plus rousse que dorée;

Van der Neer, Arthus ou Arnould, ou le père (1613-1684), surtout connu par ses admirables effets de lune, dont le n° 355 de notre musée offre un bel échantillon. On a encore de lui des paysages en plein jour très bien traités, moins estimés pourtant que ses clairs de lune, qu'on paye fort cher, mais dont le commerce fourmille d'imitations assez réussies pour tromper même des yeux exercés; aussi n'achète-t-on que ceux de ses tableaux dont l'authenticité est bien constatée. On sait que celui du n° 355, que nous venons de citer, a été payé 6,800 francs, en 1852, à la vente Morny; mais lord Hertford a de lui une *Vue de Hollande* qui a été payée 10,000 francs.

Van der Neer a eu un fils, Eglon (1643-1703), qui a été son élève et qui a aussi fait des paysages, même des clairs de lune, qu'on donne souvent pour ceux du père, quoique beaucoup moins estimés. Il s'est d'ailleurs exercé dans plusieurs genres, et s'il a fait de beaux paysages, il a aussi peint des scènes d'intérieur qui approchent souvent de Terburg; témoins sa *Marchande de poissons*, de notre musée, n° 357, et sa *Jeune femme faisant de la musique*, du musée de Dresde. Il a habité quelques années Paris, où il a aussi laissé de beaux portraits;

Swanévelt, dit Herman d'Italie (1620-1690), qui a d'abord été élève de Gérard Dow; mais, s'étant rendu à Rome, il s'y livra au paysage sous la direction de Claude Lorrain, puis vint à Paris, où il fut reçu à l'Académie. Sa composition est savante, son ton ne manque ni d'élégance, ni de suavité, mais sa couleur est froide et se rapproche bien plus de celle de Patel, avec lequel il avait travaillé, que de celle de Claude.

Nous avons cinq beaux paysages de Swanevelt, mais le musée de La Haye en possède un bien supérieur en qualité. Il a eu dans Colonia, Adam (1634-1685), un imitateur dont les œuvres seraient souvent données et prises pour les siennes si les eaux et les ciels de celui-ci étaient moins lourds ou plus transparents. Ce Colonia a bien peint les animaux;

Van Everdingen, Albert (1621-1675), qui est, sans contredit, un des plus grands paysagistes. Il a été supérieur ou il a servi de modèle à tous ceux qui ont peint des orages, des masses d'arbres agités par le vent, des forêts, des montagnes volcaniques, des chutes d'eau. Une tempête l'ayant jeté sur les côtes de Norwége, il en a profité pour étudier ce genre, dont il est le créateur, ou dans lequel il s'est le premier distingué.

Ses tableaux, d'un faire imposant et d'une admirable couleur, se reconnaissent aux arbres de sapins qu'il y a très-souvent, pour ne pas dire toujours, introduits. Celui qu'a de lui notre musée, n° 161, d'ailleurs d'une belle qualité, offre un type exact de sa manière; mais on voit de lui à Dresde un tableau de *Chasse*, qui s'en écarte un peu, et n'en est pas moins beau.

On donne quelquefois dans le commerce pour des paysages d'Everdingen ceux d'un nommé Edema, Gérard (1652-1700), qui paraît avoir été son élève, et dont les œuvres sont aussi des vues de Norwége, mais bien inférieures aux siennes. Everdingen a eu un frère du nom de César, qui a fait d'asssez bons tableaux d'histoire et des portraits;

Pynacker, Adam (1621-1673), qui est presque au même rang qu'Everdingen. Si on ne le jugeait même que par l'effet obtenu, c'est-à-dire sur la simple apparence, il passerait avant; mais il n'est pas comme lui créateur du genre dans lequel il s'est exercé, Claude l'avait précédé. A ses tons chauds, à sa touche spirituelle, il joignait l'avantage de rendre avec une rare précision le feuillet des différents arbres qui entraient dans ses compositions. Ses tableaux offrent souvent sur le premier plan un gros arbre qui semble servir de repoussoir; ils rappellent en général la campagne d'Italie, qu'il avait d'ailleurs habitée plusieurs années.

Les œuvres de Pynacker sont bien moins chères que celles d'Everdingen et de Both surtout, car dans la même vente Mecklembourg, où un paysage de Both avait atteint 21,000 francs, un paysage de Pynacker, un peu moins grand, mais relativement d'aussi belle qualité, n'a été adjugé qu'à 6,000. Il a eu pour imitateur Dalens, Thierry fils (1688), qui a surtout peint pour tapisseries;

Moucheron, Frédéric (1633-1686); il fut l'élève d'Asselyn et peignit en France, où ses tableaux eurent un grand succès. De retour dans sa patrie il y acquit une grande réputation, justifiée par une bonne composition et une exécution attestant une étude assidue de la nature. Sa couleur manque un peu d'éclat, tire même quelquefois sur le gris, mais elle est douce et harmonieuse; ses figures, pour les tableaux faits en Hollande, sont presque toujours d'Adrien Van de Velde, comme par exemple dans son *Départ pour la chasse*, qu'a notre musée sous le n° 344.

Ce qui plaît dans Moucheron et le fait reconnaître, c'est l'extrême légèreté de ses grands arbres, dont le feuillet se découpe en agréables silhouettes sur un horizon transparent. Il a eu un fils, Isaac (1670-1744), qui a étudié en Italie, où il a été surnommé Ordonnantio, et a peint des paysages, dont Thom. de Wit et Verkolie ont quelquefois fait les figures; paysages

d'une agréable composition, d'une belle couleur et d'une heureuse perspective.

Mais le plus connu, quelques-uns disent même le premier paysagiste hollandais est RUYSDAEL, Jacques (1630-1681, qu'on croit généralement élève d'Everdingen, ce qui n'est pas prouvé. Cet homme habile, sans sortir de la nature, a su la représenter dans ce qu'elle a de plus saisissant, c'est-à-dire de plus propre à frapper l'imagination, à parler à l'esprit.

Tantôt ses paysages représentent des sites sauvages, des pays couverts de forêts ou de rochers; d'autres fois ce sont des plaines dont quelques points sont éclairés par le soleil et d'autres sillonnés par des torrents; ou bien des mers agitées par la tempête; mais toujours une couleur appropriée à la scène, une touche franche et décidée, un ciel transparent, un feuillet naturel, des horizons lointains. Ruysdael a beaucoup travaillé, car on connaît plus de trois cents tableaux bien authentiques de lui.

Malgré ce grand nombre, ils se maintiennent à des prix très-élevés, qui ne font même qu'augmenter. C'est ainsi qu'en 1816, à la vente Castelan, un *Bois traversé par un lac*, avec figures d'Ad. Van de Velde, a été retiré à 10,000 francs; mais depuis, en 1841, vente Perrégaux, une *Chute d'eau* a monté à 16,000; en 1843, vente Tardieu, une *Cascade avec effet d'orage* a atteint 25,000; en 1857, vente Patureau, une simple *Entrée de bois*, qui avait fait partie de la collection du colonel Bourgeois, a monté à 27,000; enfin, en 1861, vente Van den Schrieck, une *Chute d'eau*, qui fait aujourd'hui partie de la galerie Duchatel, a été adjugée à 38,000 fr. Aussi ses tableaux, plus rares qu'on ne le croit, sont-ils avidement recherchés.

Notre musée a six tableaux de Ruysdael; le plus important est la grande forêt du nº 470, dont les figures sont de N. Berghem; mais la galerie de Dresde en a treize, parmi lesquels il s'en trouve quelques-uns de

capitaux et de célèbres, comme celui connu sous le nom de *Chasse de Ruysdael;* la pinacothèque de Munich en compte neuf, dont plusieurs aussi très-beaux; le musée de Rotterdam et celui de La Haye en ont chacun trois, et celui d'Amsterdam en a deux.

Ruysdael a eu un frère, Salomon, plus âgé que lui d'une vingtaine d'années (mort en 1670), et dont la manière est celle de Van Goyen, un peu plus accentuée dans le feuillet des arbres surtout, et le ton général qui est moins monotone. Il n'est jamais d'un prix élevé, et ne rappelle son frère en aucune manière. Mais Jacq. Ruysdael a eu de nombreux imitateurs, dont plusieurs ont été assez habiles pour que leurs ouvrages trompent même les amateurs exercés.

De tous ces imitateurs le plus heureux est Dekker, ou Decker, Conrad (1675), qui, sans l'égaler en génie et en naturel, a su néanmoins donner comme lui à ses paysages un aspect mystérieux d'un assez puissant effet; mais il ne sait pas, comme Ruysdael, faire arriver l'air et, quand il le faut, la lumière dans tous les détours de ses sites. Ses compositions sont d'ailleurs toujours les mêmes: d'épais massifs d'arbres, une chaumière construite en briques et une pièce d'eau stagnante; il ne sort pas de là; aussi le reconnaît-on aisément. On attribue les figures de ses paysages à Adrien Van Ostade et à Adrien Van de Velde; c'est de Van Ostade que seraient celles de son tableau du nº 113 de notre musée, ce qui ne nous semble pas parfaitement démontré.

Un autre Hollandais qui a imité Ruysdael est Rontbout, J., qu'il ne faut pas confondre, comme nous l'avons dit, avec le Flamand Théod. Romboust qui a peint l'histoire; — puis un nommé de Bois, Corneille, d'Anvers, venu plus tard; — on compte aussi de Vries, Jean Regnier (1657), son compatriote, au nombre des imitateurs de Ruysdael; mais sa manière est trop sèche pour faire une complète illusion; de même que celle de Koenne, Isaac (1650-1715), qui fut son élève, et dont

les figures, même les animaux, sont ordinairement de Bernard Gaal.

Le paysagiste hollandais qui vient sur la même ligne que Ruysdael est Hobbéma Meindert, ou même Minder-Hout. On ne sait rien de bien précis sur l'époque de la naissance de cet homme habile, et on a peu de renseignements sur les particularités de sa vie. On dit qu'il était peu connu de son vivant parce qu'à mesure qu'il travaillait on signait ses tableaux du nom de Ruysdael, qui avait alors une grande réputation. Ceci est pour le moins douteux, et nous sommes étonné de l'entendre répéter par des hommes habitués à voir des tableaux, car il y a entre la manière de ces deux maîtres une différence assez marquée pour qu'on n'ait jamais pu les confondre.

Quoiqu'il en soit, la signature de plusieurs des ouvrages d'Hobbéma montre qu'il peignait en 1663, et des recherches faites par un érudit en cette matière, M. Héris de Bruxelles, on pourrait conclure qu'il est né entre 1630 et 1635; ce qui prouverait que, s'il a été l'élève de Van Goyen, il n'a pas été, ainsi qu'on le dit souvent, le maître de Ruysdael, qui avait quelques années de plus que lui, et qui pourrait plutôt l'avoir inspiré dans ses productions, car il est incontestable qu'ils se sont beaucoup connus.

Ce qu'il y a de certain aussi, c'est que personne n'a réuni à un plus haut degré qu'Hobbéma le relief et l'harmonie de la couleur à une expression plus vraie de la nature, et peu ont su donner à un paysage un aspect plus imposant : fonds larges, nuages transparents, lumière habilement distribuée, feuillet étudié par masses, dessous de bois très-accessibles, clairières savamment ménagées; tout concourt à faire de ses paysages autant de chefs-d'œuvre.

A peine regardé il y a un demi-siècle, Hobbéma se vend aujourd'hui, par suite d'une juste réaction qui s'est faite en sa faveur, à des prix exorbitants. Ces prix

dépassent même de beaucoup ceux qu'atteint Ruysdael, qui pourtant ne lui cède en rien, qui même, osons-le dire, l'emporte souvent par le mystérieux ou, si l'on peut parler ainsi, par le côté moral de la composition.

Celui des deux paysages d'Hobbéma, portant le n° 205 de notre musée, qui est loin d'être important, a été payé en 1850 18,000 francs; le dernier acquis, le *Moulin à eau*, de beaucoup supérieur, a été acheté en 1861 52,000 francs, au baron de Witzeleben qui, quatre ans avant, à la vente Mecklembourg, l'avait payé 72,000. Enfin, celui qui figurait cette année (1865) à la vente de Morny, où il a été adjugé à 81,000, avait été payé 96,000 à la vente Patureau en 1857; et cependant à la vente Lafontaine, qui s'est faite en 1821, un intérieur de forêt du même artiste, et de l'importance de ces derniers, n'avait atteint que 11,000 francs;

Van Kessel, Jean (1648), qu'il ne faut pas confondre avec les deux d'Anvers, qui ont fait des fleurs et des oiseaux d'une touche un peu légère, a quelquefois assez bien imité Hobbéma; seulement sa manière pèche par excès de fermeté. Son feuillet est plus sèchement découpé, sa lumière est moins vive et ses horizons manquent souvent de transparence. Les bouleaux qu'on trouve presque toujours dans ses grands paysages le font aisément reconnaître;

De même Looten, Jean, mort en 1680, qui pèche aussi par la sécheresse et dont presque tous les tableaux, généralement de grande dimension, contiennent des chutes d'eau et d'épais massifs d'arbres.

Deux artistes qui, à la même époque, ont encore occupé en Hollande un rang distingué comme paysagistes, sont Hakkert, Jean, et de Heusch, Guillaume. Le premier (1626), qui a visité la Suisse et l'Allemagne, excellait à rendre le coucher du soleil; ses figures, dues souvent au pinceau d'Ad. Van de Velde ou de Lingelbach, s'harmonisent parfaitement avec ses fonds.

Nous n'avons rien de lui ; on voit de ses tableaux à Amsterdam, à Berlin et à Munich où s'en trouvent deux des plus importants : une *Vue du bois de La Haye*, et un *Départ pour la chasse*;

Le second (1638-1712) se rendit fort jeune en Italie, où il fut l'élève de J. Both, dont il a suivi la manière, et revint mourir à Utrecht, sa ville natale. Son coloris, comme celui de son maître, est chaud, et ses figures, qui sont de lui, sont bien dessinées. Il avait laissé une si bonne opinion de lui en Italie, que des tableaux qu'il a faits en Hollande il y en est peu resté ; aussi sont-ils rares dans le commerce. Notre musée en a un sous le nº 201, qui est d'un très-piquant effet.

Guill. de Heusch a eu deux neveux : l'un, Jacob, qui a aussi habité l'Italie, a peint comme lui des paysages, et l'a si bien imité qu'il est probable que la moitié des tableaux vendus sous le nom de Heusch sont de lui ; l'autre, Abraham, a peint des plantes et des insectes d'un fini très-précieux.

Tous les artistes dont nous venons de parler ont été spécialement des paysagistes ; mais la Hollande compte un très-grand nombre d'hommes du plus grand mérite pour lesquels leurs paysages, d'ailleurs admirablement traités, n'ont été que des cadres pour les figures, les animaux surtout, dont ils se sont principalement occupés ; tels que les Wouwermans, Berghem, Karel du Jardin, Lingelbach, Albert Cuyp, Paul Potter, Adrien Van de Velde. Étudions-les, toujours autant que possible, par ordre de naissance :

Van de Velde, Isaac (1597-1648), frère de Guill. Van de Velde, dit le Vieux, oncle par conséquent de Guillaume, le célèbre peintre de marines, et d'Adrien, le peintre d'animaux. Il a fait des combats de cavalerie, des marches militaires d'une touche spirituelle, mais d'un ton trop vert. Il a mis des figures dans les tableaux de plusieurs de ses contemporains. On le reconnaît au costume espagnol que portent ordinaire-

ment les personnages de ses paysages. Il n'est pas très-recherché dans le commerce parce qu'il est trop aisé à reconnaître, et n'est jamais d'une assez belle qualité pour qu'on puisse l'attribuer à un maître d'un prix plus élevé ;

Cuyp, Albert (1606, vivait encore en 1683), élève de son père, Jacques, peintre de marines et d'animaux, assez renommé, ne fut bien apprécié qu'après sa mort, et cependant aucun peintre dans son genre n'a été plus chaud et plus vrai de ton, et n'a attaqué les animaux avec plus de liberté et plus de moelleux. On lui rend aujourd'hui justice.

Dans le commerce on donne très-souvent comme étant de lui les tableaux d'un nommé Van Stry (1756-1815), qui l'a assez bien imité, mais qui est encore loin de lui pour la transparence de ses ciels et le dessin de ses animaux, parmi lesquels se trouvent fréquemment des vaches.

Cuyp, Albert, n'a pas peint que des paysages avec animaux : il a fait aussi des marines, des fleurs, des fruits et des portraits fort estimés. Lord Hertford a de lui une *Marine* qu'il a payée 26,000 francs, en 1847, à la vente Patureau, et qui est d'un effet admirable. Il a eu, les uns disent un frère, d'autres un neveu, Benjamin, sur la vie duquel on a peu de renseignements, mais qu'on sait avoir imité Rembrandt.

En même temps que Cuyp, vivaient Stoop, Thierry (1610-1686), qui a longtemps habité le Portugal, et duquel on connaît des combats de cavalerie, des haltes de postillons, des sacs de villes, assez bien exécutés, mais d'une teinte jeaunâtre, dépassant ce qu'on appelle un ton chaud. Il n'est généralement pas d'un grand prix ;

Et Stoom, Mathieu, qui a fait aussi des combats de cavalerie, des attaques de voyageurs, des embarquements de soldats, dont plusieurs se voient dans la galerie de Dresde, qui a surtout de lui un *Combat entre*

des Européens et des troupes d'Italie, et un *Embarquement de soldats*. Puis vinrent :

WOUWERMAN, Philippe, qu'on appelle le plus habituellement Wouwermans (1620-1668), et qui occupe certainement le premier rang parmi les peintres de ce genre. Elève de Wynants, il a peint les animaux, les chevaux surtout, avec une inimitable perfection ; et, chose étonnante, cet homme extraordinaire a fait un nombre considérable de tableaux et il est mort à quarante-huit ans ; ses débuts ont été des chefs-d'œuvre, et il a passé la plus grande partie de sa carrière, tourmenté par le besoin, il est même mort dans la gêne, ignorant tout à fait la valeur de son talent.

Quoiqu'il en soit, ses tableaux se reconnaissent à leur ton clair et lumineux, à ses ciels vaporeux et transparents, à sa touche ferme, en même temps d'une excessive finesse et d'une admirable harmonie ; à son imitation exacte de la nature dans ses plus minutieux détails. Ses chevaux blancs surtout sont d'un modelé inimitable; et, contrairement même à beaucoup de ses compatriotes, ses figures ont de la grâce et représentent toujours des personnages distingués, noblement et pittoresquement vêtus. Il a eu deux frères qui ont traité les mêmes sujets que lui, mais qui l'ont imité sans l'avoir égalé. De ces deux frères, Pierre (1625-1683) est celui qui s'est le plus rapproché de lui ; et Jean (1629-1666) est resté en arrière de Pierre, au moins de la même distance qui sépare celui-ci de Philippe.

Notre musée possède de très-beaux tableaux de Phil. Wouwermans ; on en compte dix-sept à la pinacothèque de Munich, dont plusieurs magnifiques ; le musée de La Haye en a neuf, parmi lesquels est un *manége en pleine campagne, avec un carrosse attelé de six chevaux blancs* ; celui d'Amsterdam en a également neuf ; mais la galerie qui en a le plus est celle de Dresde qui a son *Combat près d'un moulin*, cité comme un des plus beaux. Nous en avons un de Pierre, nº 578, qui n'est pas sans mérite.

Les œuvres de Philippe Wouwermans sont arrivées aujourd'hui à des prix qui ne les rendent accessibles qu'aux collections princières ou aux personnes fort riches. Les dernières qui ont paru dans les ventes publiques ont, en effet, atteint des prix fabuleux. Le *Marché aux chevaux* qui, en 1801, vente Robit, n'avait atteint que 16,000 francs et avait déjà, en 1837, été vendu 35,600 francs à la vente de la duchesse de Berry, a été acquis pour 80,000 fr. par lord Hertford en 1854, vente Mecklembourg. Que se vendrait sa fameuse *Chasse aux cerfs* du musée d'Amsterdam, qui a fait partie de la galerie Choiseul, d'où elle est sortie pour 20,000 francs?

Nos musées de province ont aussi plusieurs tableaux de P. Wouwermans; par exemple, celui de Nantes en a trois, ceux de Lyon et de Montpellier en ont chacun un, et celui de Rennes a trois dessins. La galerie de lord Hertford en a deux, indépendamment du célèbre *Marché aux chevaux*, et M. James Rothschild, trois très-beaux. Le musée de Rotterdam a de Pierre un *Camp rempli de soldats*, qui le rapproche beaucoup de Philippe.

Berghem, (on écrit aussi souvent Berchem) Nicolas (1624-1683), élève de Van Goyen, de Grebber et de J.-B. Weenix, qu'il surpassa, est aussi un de ceux dont le nom est le plus populaire. Son faire annonce qu'il a dû travailler avec une grande facilité. Son dessin est correct et bien arrêté; son ciel, d'une grande transparence, indique toujours les différentes heures du jour, et, ses personnages, quoique de la classe villageoise, ont une tenue distinguée; ses ombres sont habilement conduites pour faire ressortir les figures, et ses eaux ont une grande limpidité. Les animaux qu'il a introduits dans ses paysages sont plus souvent des mulets, des vaches et des moutons que des chevaux.

Notre musée a onze tableaux de Berghem de différente dimension, qui permettent de le bien juger et de l'étudier convenablement; celui qu'on nomme *le Passage du Bac*, n° 21, est avec raison regardé comme un chef-d'œuvre. C'est au musée de La Haye qu'est son

Paysage italien, orné de figures et d'animaux de grandeur naturelle; il y fait pendant au célèbre *Taureau* de Paul Potter : ce qui prouve le grand cas qu'en font avec raison les Hollandais.

Les tableaux de Berghem, autrefois assez communs dans le commerce, s'y voient rarement aujourd'hui, et, quand ils s'y trouvent, se tiennent à des prix élevés, mais n'atteignant jamais ceux de Phil. Wouwermans. En effet, la grande *Chasse aux cerf*, appartenant aujourd'hui à M. le baron Rohtschild, n'a été payée que 15,000 francs en 1832, à la vente Erard; et les *Adieux de la bergère*, qui avaient atteint 20,000 francs à la vente de Varange, en 1857, n'ont été achetés que 15,000 francs l'année suivante par le duc de Valmy. Et cependant, en 1809, vente Grandpré, un paysage de lui de grande dimension, il est vrai, avait été retiré à 30,000 francs;

Lingelbach, Jean (1625-1687), vient sur la même ligne que Berghem. Si on le classait d'après la naissance, il figurerait dans l'école allemande, puisqu'il est né à Francfort-sur-le-Mein ; mais, comme il a longtemps habité Amsterdam, où il est venu fort jeune, et où il est mort, y laissant une grande réputation, on le fait figurer parmi les Hollandais. Il a peint à la manière de Wynants et de Philip. Wouwermans ; mais ses compositions, au lieu d'être comme celles du premier des sites agrestes, étaient plus souvent des ports de mer, des canaux chargés de barques, des places publiques, des foires, qu'il animait par un grand nombre de figures et par l'agréable variété des costumes divers des personnages qui les fréquentent.

Le dessin de Lingelbach est correct et sa couleur est au moins aussi claire que celle de Berghem ; son ciel est même plus chaud et son style plus varié. Il a décoré de figures les tableaux d'un grand nombre de ses contemporains, comme on le voit par celui du n° 273 de notre musée, qui porte sa signature et celle de Wynants. Un de ses plus beaux tableaux est le

Départ de Charles II de Scheveningue pour l'Angleterre en 1660, qui se voit avec plusieurs autres au musée de La Haye.

Lingelbach n'est jamais d'un prix aussi élevé que Berghem. Cependant les experts de notre musée, en n'estimant qu'à 15,000 fr. chacun des deux portant les nos 270 et 271, les mettent de beaucoup au dessous de leur valeur. Ce qui lui fait tort dans le commerce, c'est qu'il a mis des figures dans les paysages de plusieurs maîtres secondaires, comme dans ceux de Beerestraeten, de Verbooms, qu'on achète, parce que, en reconnaissant les figures de Lingelbach, on croit que tout le reste est de lui ;

Paul Potter (1625-1654), qui, si nous partagions l'enthousiasme des Hollandais pour lui, prendrait rang dans l'histoire de l'art immédiatement à côté de Raphaël, puisqu'ils mettent son fameux *Taureau* de La Haye au niveau de la *Transfiguration*. Mais nous pensons être juste en le plaçant pour le mérite sur la même ligne que Wouwermans, Berghem, Karel du Jardin, Adrien Van de Velde, dont nous allons bientôt parler.

Paul Potter a fait, il est vrai, des animaux dont la forme, la physionomie, les attitudes respirent la vie au plus haut degré ; mais sa composition est moins riche que celle de Ph. Wouwermans, sa couleur n'a pas plus d'éclat que celle de Karel Du Jardin ; ses figures humaines, pour être vraies, n'ont pas l'animation de celles de Berghem, ni même la désinvolture aisée de celles de Lingelbach. Cependant son pinceau a du moelleux et une grande finesse, ses lointains ont une transparence extraordinaire ; c'est encore en cela qu'il est remarquable.

Notre musée n'a ni dans sa *Prairie* du no 400, ni dans son *Petit cheval Pie*, acheté, en 1858, 7,000 francs, à la vente Hope, ni même dans les *deux chevaux attachés à la porte d'une chaumière*, du no 399, des œuvres capables de le maintenir à nos yeux à la hauteur

où le placent son *Taureau* de La Haye, et son *Orphée domptant les animaux par les accords de sa lyre*, du musée d'Amsterdam; deux chefs-d'œuvre, nous en convenons, mais que, contrairement à l'opinion des amateurs hollandais, nous nous permettons de mettre au-dessous même de la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, et, à plus forte raison, de *la Transfiguration*.

Les tableaux de P. Potter sont rares, car il a peu produit, étant mort à vingt-neuf ans; on en voit peu passer dans les ventes, et, quand ils y paraissent, ils y sont vivement disputés. Cependant le chiffre le plus haut que nous les ayons vu atteindre dans ces derniers temps, est de 37,000 francs qu'a été vendu à M. Demidof, en 1837, le beau *Pâturage* de la duchesse de Berry. Depuis, lord Hertford a payé 20,000 la *prairie*, à la vente Hope (1858);

Karel Du Jardin (1635-1678), élève de Berghem, qui n'est pas exclusivement un paysagiste, puisqu'il a peint des tableaux d'histoire en petit et des scènes familières d'une admirable exécution, comme son *Calvaire* et ses *Charlatans italiens* de notre musée, son *Diogène regardant un garçon buvant dans le creux de sa main* de la galerie de Dresde, et même des portraits, témoins ceux que possède le musée d'Amsterdam; mais on le connaît plus particulièrement par ses paysages avec animaux supportant la comparaison non-seulement avec Berghem, qu'il surpasse souvent en vérité, mais avec Paul Potter, dont les animaux ne sont pas de beaucoup supérieurs aux siens.

En effet, sa lumière, qui sent le soleil de l'Italie, qu'il a longtemps habitée, est éblouissante; son dessin, quoique correct, est agréablement capricieux; ses compositions sont à la fois naturelles et pleines d'esprit. Ses tableaux d'histoire n'ont peut-être pas toute l'élévation voulue; mais, pour le genre dans lequel nous le plaçons, il se met à côté d'Adrien Van de Velde, car s'il est moins fini que lui, sa touche est plus large et plus libre.

Les tableaux de K. Du Jardin se tiennent à des prix élevés. Les experts de notre musée, estimant son *Calvaire* de 25 à 30,000 francs, ne l'ont pas mis au-dessous du prix qu'il atteindrait dans une vente publique ; car, dans la première vente de Morny, en 1852, un *Troupeau de bœufs*, de lui, de moitié moins important, a monté à 25,000 francs; bien plus, en 1841, vente Perrégaux, le *Passage du Gué*, qu'a M. de Rothschild, lui a été adjugé à 26,000 francs. Des tableaux de ce maître qu'on connaît dans les collections de Paris, on cite encore celui de la galerie Seillières, *l'Ange et le fils de Tobie*, et ceux de lord Hertford, parmi lesquels est un beau *portrait d'homme*.

Van de Velde, Adrien (1639-1672), fils de Guillaume dit le Vieux, et frère de Guillaume dit le Jeune, le célèbre peintre de marines, dont nous allons bientôt parler, est pour le moins l'égal de tous ceux dont il vient d'être fait mention. Elève de Wynants, il s'appliqua surtout à peindre les animaux, et il y parvint si bien que, fort jeune encore, il put remplacer Berghem, Lingelbach et autres grands artistes pour les figures, les animaux surtout, que ces maîtres étaient appelés à faire dans les paysages de plusieurs peintres distingués de leur époque.

Les compositions de Van de Velde sont animées, son dessin est parfait, sa touche chaude et finie, son coloris beau, éclatant même, quoiqu'il ait quelquefois poussé au noir. Son paysage, dont le feuillet est léger, est toujours rempli d'effets piquants, ingénieux, et cependant pris dans la nature. Ses figures sont animées d'expressions vives, mais sans afféterie.

Adrien Van de Velde est assez bien représenté dans notre musée. Sa *Plage de Schvetingen*, n° 536, et son *Canal glacé*, n° 541, comparés aux autres paysages que nous avons de lui, montrent que son talent était aussi varié que supérieur. Ses œuvres sont très-recherchées, sans atteindre toutefois un prix proportionné à leur valeur. Cependant son *Départ pour la*

chasse, qui est actuellement chez M. de Rothschild, a été payé 25,000 francs.

Le musée d'Amsterdam possède les deux plus beaux tableaux de Van de Velde, dont l'un, *paysage avec figures et animaux devant une chaumière,* est un chef-d'œuvre, qui, en vente publique, dépasserait certainement 40,000 francs. Son tableau des *Pages du palais,* quoique s'écartant de sa manière habituelle, a monté à 22,000 en 1852, à la vente de Varange. Les musées de La Haye et de Rotterdam en ont aussi chacun deux, les uns et les autres fort beaux.

Ad. Van de Velde a eu deux imitateurs, dont les œuvres sont souvent prises pour les siennes. Ce sont Koning, Jacq. (1670), et Leeuw, Pierre (1650). Le premier a abandonné le paysage pour l'histoire, et n'a pas beaucoup travaillé; le second, d'ailleurs d'un pinceau flou, peut d'autant plus faire illusion qu'il ne travaillait jamais, dit-on, sans avoir sous les yeux un tableau de Van de Velde, ce qui lui permettait d'en saisir le style dans son ensemble et ses détails.

Si de ces maître, dont la réputation est devenue populaire, nous passons à ceux qui ont travaillé dans le même genre et qui, bien que beaucoup moins connus, figurent néanmoins honorablement dans l'histoire de l'art, comme leurs imitateurs ou copistes, nous les trouvons à peu près dans l'ordre suivant :

Van der Does, Jacques, dit le Vieux (1623-1673), qui a vécu dans l'intimité de Karel Du Jardin et a cherché à l'imiter, mais est resté bien loin de lui. Cependant on estime encore ses œuvres pour le dessin des animaux et l'éclat de sa lumière. Elles se maintiennent dans le commerce par la difficulté qu'on a maintenant à se procurer celles des grands maîtres. Il a eu deux fils, Jacques et Simon, qui ont peint comme lui des animaux, surtout des moutons ;

Mommers, Henri (1623-1697), dont les paysages sont

presque toujours des vues d'Italie, surtout des places publiques, des marchés. Ses œuvres très-répandues dans le commerce y sont aussi recherchées parce qu'il a un ton vigoureux et une composition pleine de franchise; mais le dessin de ses figures laisse beaucoup à désirer; aussi n'est-il jamais d'un prix élevé;

Helmbreker, Théodore (1624-1694), qui a travaillé dans le même genre que le précédent, mais habita l'Italie et s'y fixa sous la protection du cardinal de Médicis. Il est remarquable par la vigueur de ses tons, le dessin de ses figures; ce en quoi il est surtout supérieur à Mommers;

Van Laer, dit Pierre de Laar (mort en 1673 ou 1675), qui a longtemps habité l'Italie, où son caractère spirituel et enjoué lui avait concilié l'amitié du Poussin et de Claude Lorrain. De retour dans sa patrie, il y peignit une grande quantité de tableaux de chasses, de marchés, de fêtes publiques, de paysages, ornés de figures spirituellement touchées, et dans lesquels il exprimait très-bien les différentes variations de l'atmosphère; il a souvent aussi poussé au noir. Il se vend encore plus cher que Mommers;

Verschuuring, Henri (1627-1690), qui a voyagé en France, en Suisse et a longtemps habité l'Italie, a peint dans un ton chaud et riant de charmants paysages qu'il a ornés de personnages et d'animaux bien dessinés. Il a aussi fait des ruines, des châteaux, des batailles, des scènes de voleurs. On voit de ses tableaux en Allemagne, et le musée de Rotterdam a de lui un paysage, représentant un *site montagneux d'Italie traversé par des voyageurs*, qu'on prendrait volontiers pour un tableau de J. Both, s'il était un peu plus chaud;

Graat, Bernard (1628-1709), peu connu, mais qui eut dans son temps une grande réputation, moins peut-être par ses travaux que par le bon nombre d'excellents élèves qu'il a formés. Il ne faut pas le confondre avec Bernard Gaal, élève de Ph. Wouwermans,

qui, indépendamment de quelques tableaux d'histoire, a aussi fait, à la manière de ce dernier, des paysages et des animaux, qui ne sont pas sans mérite;

Il en est de même de Verbeck, Pierre, vivant à la même époque, mais qui, au lieu d'avoir été l'élève de Wouwermans, aurait été un de ses maîtres, et dont on connaît des chasses et des combats de cavalerie qui sont aussi assez estimés. On voit rarement de ses tableaux dans les ventes, où s'il y en paraît, ils sont donnés sinon à Philippe du, moins à Pierre Wouwermans.

Van Bergen, Thierry (1645-1689), est l'artiste qui a le mieux imité Berghem, mais sa couleur, plus prononcée, n'a pas sa transparence, et ses ombres passent très-souvent au noir. Le dessin de ses animaux est moins correct, et manque d'esprit; aussi, quand dans le commerce on ne peut pas le faire prendre pour Berghem, se vend-il un prix assez bas.

Van Romeyn, Guillaume (1650), est après Van Bergen celui qui s'est le plus rapproché de Berghem; mais son dessin est plus lourd, sa couleur plus prononcée et moins harmonieuse; le dessin de ses animaux est infiniment moins correct, et son paysage n'est jamais si heureusement disposé. Il ne se paie pas plus cher que le précédent. Nous avons cependant de Van Romeyn, sous le nº 422, un paysage qui a plusieurs des qualités du maître, et le musée d'Amsterdam en a trois, dont un peint dans le style italien, qui est fort estimé.

Bégyn, Abraham, qui vivait comme les précédents au milieu du XVIIe siècle, a beaucoup peint à la manière de Berghem; mais son style est plus décoratif, même dans ses tableaux de chevalet, qui sont plus rares que ses grandes compositions. Ayant été peintre du roi de Prusse, beaucoup de ses tableaux sont restés à Berlin. Il a aussi fait des marines.

Quelques biographes croient même que ce Bégyn est le même personnage que Abraham Béga, dont notre musée a un paysage sous le nº 12, et qui a fait pour l'électeur de Brandebourg, plus tard roi de Prusse, les vues de ses maisons royales. Il serait alors frère de Corneille Béga, l'élève d'Adrien Ostade. Il a été remplacé comme peintre du roi de Prusse par Carré, Michel (1666-1729), élève de Henri Carré, son frère aîné, et de Berghem ; artiste dont les paysages avec animaux ne manquent pas non plus de mérite, mais sont quelquefois d'un ton sourd, qui en masque les qualités.

On voit encore Van der Meer, dit le Jeune (1628-1691), sur la vie duquel on a peu de renseignements exacts, mais dont nous avons sous le nº 284 un assez bon tableau ;

Soolemaker, J. F., qu'on croit élève de Berghem, auquel son dessin ressemble sans en avoir toutefois ni la couleur transparente, ni la touche légère et spirituelle. Il faisait assez bien les figures, cependant, pour que Wynants l'employât à en mettre dans ses paysages ;

Van der Bent, Jean (1650-1690(, élève de Wouwermans, et de Van de Velde, dont il imita assez bien la manière, moins la correction et le fini ;

Kampuysen, Jean, qui vivait au milieu du siècle dernier, et s'occupa surtout à pasticher, même à copier Paul Potter ; ce à quoi il a quelquefois assez bien réussi. Il a quelque temps habité Bordeaux.

On doit mettre au nombre des grands artistes du genre qui nous occupe : Van der Heyden, et Berkeyden, qui ont fait des vues de villes ; et même les deux Steenwyck qui ont fait des intérieurs de monuments, se rapprochant en cela plus des paysagistes que de tous autres.

Van der Heyden, Jean (1637-1712) est un des ar-

tistes les plus estimés de la Hollande; ses compatriotes portent ses œuvres au plus haut prix. Ce sont, comme on le sait, des places publiques, des vues d'édifices, exécutées avec un soin tellement minutieux que la loupe peut seule en saisir le travail. Ce qu'il y a de remarquable dans les ouvrages de cet artiste, c'est que la finesse des détails ne nuit en rien à l'harmonie de l'ensemble, à la distribution de la lumière et des ombres.

La précision des vues que nous donne aujourd'hui la photographie doit enlever à ces œuvres une partie de leur prix. Pour notre compte personnel nous y avons toujours vu plutôt un travail de patience qu'une œuvre de génie. La *Vue de la Maison de Ville d'Amsterdam* du nº 202 de notre musée a cependant coûté plus de 13,000 francs.

Ce chiffre nous semblait déjà fort raisonnable lorsqu'en 1857, nous avons entendu adjuger une petite *Vue de Hollande* de lui 22,000 francs; et notre étonnement a été à son comble quand nous avons vu un autre tableau du même maître et de même dimension que le précédent, atteindre le chiffre de 62,000 francs, mai 1865, vente du baron de Briene de Grootelindt; ce serait à ne pas y croire si le fait n'était pas authenthique.

Ce que nous disons de Van der Heyden, nous pouvons à plus forte raison le dire de Berkeyden, Gérard (1655-1698), dont les œuvres, pour ne pas avoir à beaucoup près le même mérite, n'en sont pas moins fort remarquables. Les figures de ses tableaux sont ordinairement faites par son frère, Job (1637-1693), qui peignait avec une grande habileté des scènes dans le genre de D. Teniers, dont il devint le gendre.

Van der Heyden et Berkeyden ont eu pour contemporain et compétiteur Murant, Emmanuel (1622-1700), qui a peint comme eux des fabriques avec une extrême finesse; mais dont les œuvres sont rares, parce que la plupart de celles qui sont dans le commerce sont

attribuées aux deux précédents. Plus tard un nommé Compe (1713-1761), et J. H. Prins, mort en 1805, ont aussi fait dans ce genre des choses qui ne sont pas sans mérite.

Quant aux Van Steenwyck père, Henri (1550-1604), et fils (1589), ils se sont adonnés comme les Flamands Peters-Neefs, dont ils ont été les maîtres, à peindre des intérieurs d'églises; mais ils leur sont inférieurs; leur couleur étant moins transparente. Van Dyck a quelquefois employé le fils pour les fonds d'architecture de ses portraits, et Poelenbourg a mis des figures dans leurs tableaux, comme dans le nº 501 de notre musée.

Comme ces tableaux sont trop inférieurs à ceux des Neefs pour qu'on puisse les leur substituer, on les donne pour des de Witt, dont le ton est plus clair et la couleur plus harmonieuse. Ceux-ci sont aussi généralement d'une dimension moindre.

Marines. — La Hollande n'aurait pour représentants dans le genre des Marines que Guillaume Van de Velde et Backuysen, qu'elle occuperait déjà le rang le plus distingué. Mais elle compte en ce genre d'autres artistes qui, pour ne pas être à la hauteur de ces hommes si justement estimés, n'en sont pas moins dignes d'être connus. Les plus anciens sont :

Vroom, Corneille (1566-1640), élève de P. Brill, qui fit en Angleterre pour l'amiral Howard une suite de batailles navales. On voit de lui à Amsterdam un tableau représentant l'amiral Heemskerk faisant couler bas les galères espagnoles devant Gibraltar ;

Zéeman, Remi, né en 1612, qui, indépendamment des paysages et des vues de villes, a fait d'assez bonnes marines; sa touche malheureusement est parfois incertaine et dure, et ses eaux manquent de transparence. Il a habité Paris et Londres, et si notre musée n'a rien de lui en marines, il a une *Vue de l'ancien Louvre* du côté de la Seine, nº 586;

Van Schagen, Gilles (1616-1668), auquel on donna, comme à Guillaume Van de Velde, une frégate pour s'exercer à peindre des combats sur mer d'après nature : ce dont il ne sut pas tirer un parti aussi avantageux que Van de Velde;

Beerstraeten, A. Jean, sur la vie duquel on sait pour tous renseignements qu'il peignait à la même époque que le précédent. On voit de lui à Amsterdam une *Bataille navale entre les amiraux Ruyter et Monck le 12 juin* 1666 ; et dans notre musée une *Vue du port de Gênes*, datée de 1662, qui atteste des connaissances exactes dans le genre ;

Wyk, Thomas (1616-1686), qui excellait surtout à représenter des ports de mer. On connaît aussi de lui des intérieurs, des places publiques, qu'il garnissait de groupes gracieux et animés. Son coloris est chaud et son style est plein d'effet. On voit de ses ouvrages à Vienne, à Dresde, à Florence. Immédiatement après viennent les deux plus grands artistes qui aient fait spécialement des marines : Backuysen et Guillaume Van de Velde ;

Backuysen, Ludolphe (1631-1709), est élève du célèbre Everdingen. Voulant se livrer au genre qui a immortalisé son nom, il se fit construire une nacelle et allait sur la mer en étudier les divers effets. Aussi a-t-il rendu avec une vérité surprenante le calme, l'orage et surtout la tempête, qu'il semble avoir affectionnée de préférence.

Ses eaux, agitées ou non, sont toujours d'une admirable transparence; ses vagues suivent l'impulsion du vent dont on reconnaît la force et la direction ; ses bâtiments attestent une connaissance approfondie de leur agencement et des manœuvres qui les dirigent. Aussi n'est-il pas une collection un peu importante qui n'ait un ou même plusieurs de ses tableaux.

L'*Escadre hollandaise*, que nous avons de lui sous le

n° 5 est très-importante; est-elle bien celle que les bourgmestres d'Amsterdam jugèrent digne d'être offerte à Louis XIV? C'est ce qu'on ne sait pas; mais la collection impériale de Vienne possède de lui trois tableaux qui ne le cèdent en rien à notre escadre, surtout la *Vue de la rade et du port d'Amsterdam*, datée de 1676, dans laquelle il s'est représenté lui-même.

Les tableaux de Backuysen, sans être aussi rares dans le commerce que ceux de Van de Velde, se paient encore cher. Le dernier que nous avons vu passer en vente publique (vente Meffré, 1863), de 1 mètre 15 de largeur sur 95 centimètres de hauteur, à monté à 6,800 francs; ce qui nous a semblé être beaucoup au-dessous de sa valeur. Aussi l'*Escadre hollandaise* de notre musée est-elle estimée 15,000 francs, ce qui paraît être à peine son prix;

Van de Velde Guillaume (1633-1707), est fils et élève de Guillaume dit le Vieux, également peintre de marines, mais ayant plus dessiné que peint. Il est conséquemment, ainsi que nous avons déjà eu occasion de le dire, frère d'Adrien Van de Velde, le célèbre peintre de paysages et d'animaux. Il occupe le même rang que lui dans sa spécialité; aussi ses œuvres sont-elles si avidement recherchées qu'elles ne se rencontrent presque plus dans le commerce.

A une connaissance aussi approfondie de la mer que Backuysen, Van de Velde joignait une finesse de pinceau qui lui permettait de donner à ses ciels et à ses eaux une transparence que personne n'avait jamais et n'a encore obtenue. Sa lumière est diaphane, ses ombres sont ménagées avec soin, ses voiles reçoivent sans violence l'effort des vents, et une savante étude de la perspective lui a permis de faire distinguer, même dans les lointains les plus reculés, la distance qui sépare les bâtiments qu'il s'est plu à rassembler sur une même toile.

Les marines de Guil. Van de Velde sont très rares;

aussi notre musée a eu raison de saisir en 1852 l'occasion qui s'est offerte d'acheter 11,500 francs celle qui porte le n° 538, qu'on paierait probablement 20,000 aujourd'hui, puisque cette année (1865) on a vu, à la vente du baron de Brienne de Grootelindt, l'*Incendie du vaisseau le Chatam*, monter à 70,000 fr.

Le musée d'Amsterdam a six marines de cet artiste, parmi lesquelles on remarque surtout une superbe scène de la *bataille navale des Quatre Jours en* 1666, et son pendant, qui se vendraient certainement chacune 100,000 fr. Après le musée d'Amsterdam, la collection la plus riche en ouvrages de Guillaume Van de Velde, est celle de la famille Peett à Londres, qui en compte huit, dont plusieurs très-beaux. A Paris, lord Hertford en a deux, et M. James Rothschild un, mais superbe.

Les peintres qui, après ces deux grands maîtres, sont parvenus à se faire un nom dans le genre des marines, sont :

Van der Kabel, Adrien (1631-1695), élève de Van Goyen ; ses eaux sont ordinairement tourmentées ; ses figures sont dessinées sèchement, un peu à la manière des Italiens et surtout de Salvator Rosa ; ce qui a fait supposer qu'il avait vu l'Italie, ce qui n'est pas certain ; mais son pinceau est vif et ne manque pas de liberté ; il a poussé au noir, et a pris ainsi un aspect terreux et sec qui le fait aisément reconnaître ;

Molyn, Pierre, dit Tempesta (1637-1701), qui choisit de préférence les moments orageux de la mer, d'où lui survient le surnom sous lequel on le désigne communément ; il a, comme Van der Kabel, une manière sèche et tourmentée, une couleur bistrée qui lui enlève toute valeur dans le commerce ;

Molyn n'a pas fait que des marines, comme le prouve son *Choc de cavalerie* de notre musée (n° 338), et plusieurs paysages qu'on voit de lui à Florence, à Vienne, à Dresde et surtout à Rome, où il fut con-

damné à une détention perpétuelle pour avoir assassiné sa femme; d'où lui vient encore le surnom de *De mulieribus*, par lequel on le distingue de son père, Pierre dit le Vieux, connu aussi par ses paysages qu'on confond souvent avec ceux de Van-Goyen, dont ils ont l'aspect roux et monotone;

Storck, Abraham (1650), dont la vie est peu connue; il a une couleur plus vraie que les deux précédents, et il ne manque ni de vérité, ni de mouvement. Ses tableaux se reconnaissent à la quantité prodigieuse de figures qu'ils contiennent; il est assez recherché quand iLest bien conservé Les galeries de Dresde et de Rotterdam ont de lui l'une le *Port*, l'autre *la Ville d'Amsterdam*;

Vliegher, Simon de (peignant encore en 1612), mais dont la vie est peu connue. Il est fort estimé de ses compatriotes, non seulement parce qu'il a été le maître de Guill. Van de Velde, mais encore parce que ses ouvrages sont beaux de couleur et d'un effet argentin très pittoresque, comme nous sommes à même de le voir dans le n° 549 de notre musée, qui nous représente une marine par un temps calme. On voit encore de ses œuvres à Berlin, à Dresde et à Amsterdam;

Verschuur, Liévin (vivant en 1680), dont on voit également à Amsterdam deux tableaux représentant l'un le Châtiment de la cale infligé à un chirurgien de marine, l'autre l'entrée de Charles II dans le port de Rotterdam. Ces tableaux sont remarquables par la transparence de leurs ciels qui se ressent du climat de l'Italie, que l'auteur a probablement visitée.

Animaux, natures-mortes. — Si les Hollandais n'ont à opposer à Sneyders, comme peintre d'animaux en grand, que Ruthard, Charles (1666), qui a surtout fait des chasses, mais d'une manière moins savante que Sneyders, quoique très habilement, ils ont du moins à se glorifier des deux Weénix ou Weéninx, qui l'emportent certainement de beaucoup sur Fyt et

Grif pour le gibier. Ces deux artistes, le père et le fils, ont, en effet, porté ce genre au plus haut degré.

Le père J. Baptiste (1621-1660), qui a longtemps habité l'Italie, n'a pas fait que du gibier : Les *Corsaires repoussés* que nous avons de lui au musée (n° 553), prouvent qu'il savait composer et exécuter très habilement une scène. On connait même de lui plusieurs intérieurs dont les figures sont d'une finesse d'exécution digne de Gérard Dow et de Miéris.

Le fils, Jean (1644-1719), son élève, lui est supérieur pour le gibier, que personne n'a dessiné aussi correctement et peint d'une couleur plus éclatante que lui. Ses tableaux, bien conservés, se vendent cher : nous en avons vu récemment un de petite dimension, représentant une seule *perdrix et une corbeille de petits oiseaux* atteindre 2,000 francs. Il a eu pour élève et imitateur Valakenburg, Thierry (1675-1721), dont les œuvres, sans être dépourvues de mérite, sont de beaucoup inférieures aux siennes.

Dans l'espace qui sépare Weenix le père du fils, sont venus en Hollande trois hommes fort remarquables aussi comme peintres d'animaux : Hondekoeter, Beeldemaker et Hondius.

Hondekoeter, Melchior (1636-1695), élève de son père Gisbert, qui a peint des paysages avec chasseurs, et de J. B. Weenix, a eu un talent vraiment extraordinaire pour rendre les plumes et le duvet des oiseaux, surtout des poulets, des dindons, des canards, des cygnes. Quand il compose un tableau, il le fait en grand style, et il ne perd pour cela aucune des qualités de fini et de détail qui rendent ce genre agréable. Son tableau de notre musée (n° 214), payé, en 1816, 625 francs, se vendrait aujourd'hui deux ou trois mille. Il est cependant de beaucoup inférieur à celui connu sous le nom de *plume flottante*, de la collection d'Amsterdam, représentant une ménagerie dans laquelle on

remarque surtout un pélican au milieu d'une foule d'oiseaux de tous pays. Il avait, dit-on, dressé un coq à lui servir de modèle.

Ce tableau que nous venons de citer n'est pas, au reste, le seul que possède de ce maître la galerie d'Amsterdam; elle en a neuf en tout. On en voit aussi quatre à Dresde, parmi lesquels on remarque *Un Coq, une Poule et ses poulets effrayés par un oiseau de proie.* Le plus haut prix que nous ayons vu Hondekoeter atteindre dans les ventes publiques est 1,405 francs, vente Tardieu, 1843.

Hondekoeter, Melchior, a eu pour imitateur et même plus souvent pour copiste, Van Aten, Jean (1651-1698), dont les tableaux sont très-communément pris pour les siens. Sa touche cependant est plus lavée, et sa couleur infiniment moins transparente; mais on s'y trompe encore souvent. On trouve ensuite :

Beeldemaker, Jean (1630-1669), qui a surtout peint des chasses, dont les chiens sont admirablement dessinés. Ses deux fils l'ont assez bien imité. L'un d'eux, François, s'occupa surtout à peindre des chasses en grand, comme motifs de décoration pour les appartements;

Hondius, Abraham (1638-1691), qui a également excellé à peindre les différentes races de chiens; il a fait des combats de cavalerie et d'animaux entre eux, des haltes et des départs pour la chasse; son dessin est facile, mais relâché;

Van Aalst. Guill. (1620-1679), élève de son oncle Evrard Van Aalst, s'est aussi fait une réputation dans le genre gibier; mais il mettait souvent des pièces de vaisselle dans ses tableaux, ce qui le ferait déjà reconnaître de Weenix, du fils surtout si sa couleur en avait l'éclat; mais c'est ce en quoi il est bien loin de l'égaler;

De même de Rotstraeten, Pierre (1627-1698), dont les œuvres sont en partie restées en Angleterre, où il a

beaucoup travaillé et où il a même laissé de beaux portraits, qu'il faisait en concurrence du chevalier Lely; — et de KALF. Guill. (1630-1693), très-connu pour ses pièces de porcelaine, d'argenterie, ses fruits, ses intérieurs de cuisine; mais qui a aussi fait des animaux morts, d'un bel effet, cependant d'une facture un peu sèche; — de même aussi de ZORG, Henri-Martin (1621-1682), élève de David Teniers, qui a peint d'une bonne couleur, et d'un beau fini, des intérieurs et des ustensiles de cuisine, des scènes de pêcheurs, de vendangeurs, qu'on trouve souvent dans le commerce à des prix raisonnables.

Mais ces deux derniers sont restés pour les objets d'or, d'argent, les fruits et autres accessoires, bien au-dessous des De Heem, père et fils, qui occupent il est vrai à ce sujet le premier rang.

DE HEEM le père, David, sur la vie duquel on a peu de renseignements, a fait beaucoup de tableaux de fruits, mais ils sont certainement inférieurs à ceux de son fils. Ce dernier, Jean-David (1600-1674), a en effet acquis en ce genre une célébrité immense, et personne ne l'a surpassé pour son imitation parfaite des corps lumineux et l'art avec lequel il rendait leur transparence. Comme il mettait très-souvent dans ses tableaux un citron à moitié pelé, on lui attribue tous ceux marqués à ce coin, mais il s'en faut qu'ils soient tous de lui. Notre musée en a deux, dont celui du n° 193, le fait parfaitement connaître. On en voit trois beaux à Amsterdam, d'autres à La Haye, à Berlin et à Dresde.

J. David De HEEM a aussi peint des fleurs et des oiseaux qui soutiennent la comparaison avec ce que les hommes les plus forts en ce genre ont fait : témoins ses tableaux qui sont à Dresde et surtout à Munich, où en est un dans lequel se trouvent des insectes. Il a eu pour élève Marie Van OOSTERWYK (1630-1693) qui l'égala presque, et dont plusieurs Souverains ont recherché les

œuvres, remarquables surtout par leur précieux fini, très rares aujourd'hui ou données au maître.

J. David De Heem a aussi eu un fils, Corneille, qui a eu également dans ce genre un assez beau talent, mais inférieur à celui de son père. C'est, en général, de lui que sont la plupart des tableaux qui, dans le cours du commerce, portent la signature des De Heem. Avec un peu d'attention, eût-on même enlevé les initiales du prénom, on les reconnaît à leur style plus sec et à leurs tons rouges. Il a fait beaucoup de fleurs.

On cite comme un habile imitateur des De Heem, du père surtout, Roodtseus, Jacques (1631-1681), dont les œuvres ne sont connues que du petit commerce; mais celles qu'on cherche le plus ordinairement à substituer à la place des De Heem, sont d'Héda, Guill. Nicolas, né en 1594; elles en ont souvent la belle ordonnance, l'éclat et la couleur. Son pinceau toutefois est moins fin; les accessoires, parmi lesquels se voient souvent des coquillages à aspect nacré, sont plus minutieusement traités, mais ils sont plus secs et plus mesquins que ceux des De Heem.

Les œuvres véritables de J. D. De Heem se tiennent à de beaux prix; ses tableaux de moyenne dimension se vendent toujours de 600 à 1,000 francs. Un des plus beaux qu'on ait vus est celui qui figurait, il y a quelques années, à la vente de notre regrettable confrère le docteur Leroy d'Etioles, représentant l'*Œil de la Providence* veillant aux produits de la terre; il provenait de la galerie du cardinal Fesch, et a été adjugé à 10,000 francs, et certes il les valait bien.

La supériorité qu'a l'école hollandaise dans le genre dit nature-morte sur l'école flamande, est encore plus prononcée pour les fleurs, car citer le nom de Van Huysum est dire ce qui a été fait et probablement se fera de mieux en ce genre. Il y a deux Van Huysum comme deux De Heem; Juste, le père et Jean, le fils.

Le père (1659-1716), élève de Nicol. Berghem a fait d'assez belles choses en fleurs ; mais, sans avoir peut-être jamais pu égaler son fils, il serait cependant arrivé à un degré assez élevé si, au lieu d'embrasser plusieurs genres à la fois, il se fût borné a un seul.

Le fils, Jean, le célèbre (1682-1749), a déployé dans les fleurs un talent qui l'a rendu unique dans ce genre : ordonnance riche, goût exquis dans la manière de former ses groupes, couleur appropriée à chaque fleur, velouté, transparence, rosée, tout y est l'expression de la nature prise dans ce qu'elle a de plus frais et de plus délicat. Les vases dans lesquels Van Huysum place ses fleurs, ses bas-reliefs et les tables sur lesquelles reposent ses vases sont aussi soignés que ses fleurs elles-mêmes. Les nids d'oiseaux, leurs œufs, leurs plumes, les insectes, les papillons, tout est rendu avec la plus grande vérité et fait la plus complète illusion.

Quelques personnes trouvent bien que dans les tableaux de Van Huysum les fruits semblent quelquefois tenir de l'ivoire et de la cire, et pensent qu'une touche plus large et plus sûre, sans cesser de faire autant d'illusion, aurait annoncé plus d'art ; cette observation n'empêche pas qu'il ne reste placé à la tête de tous les peintres de fleurs.

Jean Van Huysum a fait aussi des paysages d'une extrême finesse, mais ils sont, comme on le dit, épinglés, et font regretter qu'il leur ait sacrifié un temps qu'il eût bien mieux employé à peindre des fleurs. Ses trois frères : Jacques, Juste dit le Jeune, et Nicolas ont peint aussi des fleurs, mais ils lui sont de beaucoup inférieurs. Ce sont leurs tableaux, ceux de Nicolas surtout, qui ne s'occupa qu'à le copier, qu'on vend généralement pour les siens, de même qu'on vend les tableaux de De Heem le père et de Héda pour ceux de Jean David De Heem.

Notre musée a de lui cinq tableaux de fleurs, dont

plusieurs très-beaux. Le musée d'Amsterdam en a quatre, parmi lesquels les Hollandais admirent celui qui représente des *fruits sur un socle de marbre*, qui est, à notre avis, un de ceux où le reproche qu'on lui fait quelquefois, d'être trop ivoire, est le plus mérité.

Les tableaux de cet artiste se sont toujours vendus cher; déjà, en 1809, vente Sabatier, on en a vu un de moyenne dimension monter à 14,000 francs; plus récemment 1841, vente Perrégaux, un autre s'est vendu 10,000 francs, et, en 1854, vente de Mecklembourg, un autre a monté à 13,000 francs. Quant à ses paysages, dont notre musée a quatre spécimens, ils dépassent rarement 5 ou 600 francs.

Van Huysum, pour être le plus connu et le plus habile peintre de fleurs de la Hollande, n'est pas le seul qui s'y soit fait une grande réputation dans ce genre. Il avait été précédé par Mignon, Abraham (1637- 676). Elève d'abord d'un nommé Jacob Moreels, Mignon entra ensuite chez David De Heem ; c'est pour cela qu'on le met dans l'école hollandaise, à laquelle il n'appartient pas par sa naissance, puisqu'il est né à Francfort-sur-le-Mein.

Quoiqu'il en soit, Mignon avait déjà acquis avant Van Huysum une grande célébrité. Ses fleurs n'ont certainement ni l'ampleur de composition, ni la couleur tendre et délicate de celui-ci; mais elles ont une touche dont la mollesse est pleine de charme, une finesse de détails que nul n'égala. On le reconnaît surtout aux tiges filiformes qu'il a presque toujours placées çà et là dans ses bouquets de fleurs et qui s'échappent des vases. Il y a aussi très-souvent mis des insectes, des papillons, même des lézards d'une admirable exécution. Notre musée a six tableaux de Mignon, tous d'une belle qualité. On admire surtout celui du n° 329, connu sous le nom de *Nid de pinsons*, dans lequel on voit au milieu des fleurs, des serpents, des lézards, et même des champignons d'une exécution des plus soignées. Le musée d'Amsterdam a de lui un

Vase de fleurs renversé par un chat. Il a aussi fait du gibier mort, comme on en voit à Dresde.

Ses tableaux, sans être d'un prix aussi élevé que ceux de Van Huysum, se vendent encore assez bien. Cependant il n'y a pas entre leur prix et celui des tableaux de Van Huysum le rapport qui se trouvent entre leur mérite comparatif. Ses filles ont peint dans son genre, et avec assez de succès pour que leurs tableaux puissent souvent être donnés pour les siens. On connaît aussi dans ce genre ROEPEL, Conrad (1678-1748), élève de Constantin Netscher, qui fut directeur de l'Académie de La Haye; ses fleurs et ses fruits sont vrais de dessin, mais d'un ton vague et bleuâtre, comme on peut le voir par les tableaux qu'a de lui le musée d'Amsterdam.

Pour les simples plantes et les insectes, Mignon a été précédé par MARCELLIS, Otto (1613-1673), qui a fait des lézards et des serpents d'une finesse et d'une vérité surprenantes, ainsi que de WITHOOS, Mathieu (1627), dont la manière se ressent de l'Italie qu'il a habitée; — et suivi de Rachel RUISCH (1664-1750), fille du célèbre anatomiste de ce nom. Elle a surpassé Marcellis et même Mignon en ce genre, mais ses œuvres ont noirci, ce qui n'empêche pas qu'elles ne soient fort recherchées.

On cite encore comme s'étant exercés avec beaucoup de succès dans le genre des fleurs, en Hollande, les deux frères VERESLT, Simon et Hermann; les œuvres du premier sont probablement restées en Angleterre, où il a longtemps séjourné, et où il a joui, dit-on, d'une grande réputation ;—et Van der HULST, Pierre (1652), qui mettait la plupart du temps dans ses compositions un Tou rnesol, dont le nom lui est resté.

De même que l'école flamande, dans le cours du siècle dernier et au commencement de celui-ci, avait eu ses Van Spaendonck, ses Redouté, ses Van Daël, de même aussi la Hollande a eu alors ses Van Os, Jean (1744-

1808) ; Brussel, Paul-Théodore (1754-1795 ; Huppink (1753-1798) ; Van Pol, Chrétien (1752-1815), qui ont fait de louables efforts pour soutenir le genre des fleurs au rang que Van Huysum et Mignon lui avait assigné.

Enfin, nous sommes tellement habitués en France à ne voir l'école hollandaise que par les fines miniatures de Gérard Dow, des Miéris, des Ostade, des Van der Werf, des Metsu, etc., que nous ne supposons même pas que les maîtres de cette école, à part quelques-uns, aient fait des tableaux de grande dimension.

On peut s'assurer du contraire en visitant plusieurs collections du pays ; par exemple, la maison de ville d'Amsterdam, où l'on voit plusieurs grandes scènes de l'histoire nationale, comme des assemblées de bourgmestres ou de chefs de diverses corporations, des portraits de familles historiques dus au pinceau de Rembrandt, de Flinck, d'Honthorst, de Keyler, de Mirevelt, même de Lingelbach. C'est encore là un côté de la peinture hollandaise qui mérite sérieusement d'être étudié.

Amsterdam est d'ailleurs, avec Paris et Londres, un des centres les plus importants pour les spéculations en tableaux. Il y a une maison de vente publique, de nombreux courtiers-experts et plusieurs marchands, dont les magasins renferment des choses précieuses, surtout en tableaux des peintres du nord, ces messieurs faisant en général assez peu de cas des productions des autres écoles.

On trouve aussi de très-beaux tableaux à Anvers et à Bruxelles ; mais il est bon de savoir, que c'est dans cette dernière ville que se font la plupart des contrefaçons et imitations des maîtres flamands et hollandais. Les artistes de ce pays ont pour cela une habileté dont on ne se doute même pas chez nous.

Les musées des Pays-Bas sont une chose non-seu-

lement utile, mais indispensable à consulter pour l'amateur qui veut connaître à fond les maîtres de ces pays ; et cela parce qu'il est sûr non-seulement de les y trouver tous, mais de les voir dans leur état primitif, et n'ayant éprouvé aucune ou que peu de ces innombrables détériorations que les transports et le commerce leur font inévitablement subir.

La **Belgique** — est très-riche en musées et en collections particulières. Au xve siècle, l'école des Van Eyck ; au xviie siècle, celle de Rubens y ont laissé partout des ouvrages précieux. C'est à Anvers, ainsi que nous l'avons dit, qu'il faut voir Rubens ; à Bruges, Hemling ; à Gand et à Bruges, les Van Eyck. La Belgique a six Académies de peinture : à Anvers, à Bruxelles, à Bruges, à Gand, à Liége et à Louvain. Il y a alternativement une exposition triennale des beaux arts à Bruxelles, à Anvers et à Gand. Liége et Malines en ont une tous les deux ans. Disons quelques mots de chacune des trois premières de ces villes.

Bruxelles a un musée qui mérite plus de réputation qu'il n'en a, car il se compose de plus de cinq cents tableaux, dont une centaine de gothiques très-remarquables. Les Rubens y sont en grand nombre ; quelques-uns de superbes, ainsi que les Jordaens, dont on y voit *l'Automne* et le *Triomphe du prince de Nassau*, qu'on regarde comme son chef-d'œuvre ; puis de beaux Philippe de Champagne, des Corneille Schut, des Sneyders, des Weenix, des Wynants et plusieurs tableaux historiques de Sallaert, Antoine (1570-1662), que nous avons omis de citer, non comme élève, mais comme contemporain et ami de Rubens. Un des plus remarquables de ses tableaux est la *Procession des corps de métiers de Bruxelles en* 1620.

Quant à Anvers, Rubens y a laissé une telle réputation, qu'on oublie volontiers tous les autres artistes que cette ville a vus naître, ou dont elle possède des

œuvres. C'est à tort, car le musée est riche. Indépendamment de dix-huit magnifiques Rubens, parmi lesquels est sa célèbre *Communion de saint François*, qui, suivant quittance, datée du 17 mai 1619, lui a été payée 750 florins ou 1,500 francs, et qui vaut aujourd'hui plusieurs centaines de mille francs; on y voit un superbe tableau à volets de Metsys, quatre Michel Coxcie, des Martin, Corneille et Simon de Vos, des Otto-Venius, six Van Dyck, autant de Jordaens, des Van Hoeck, des Van Thulden, des Seghers, etc.

Gand a son trésor, son chef-d'œuvre, qui suffirait à illustrer en Europe la cathédrale de Saint-Bavon, qu'elle oppose fièrement à la *Descente de Croix d'Anvers*, à la *Châsse de sainte Ursule* d'Hemling, au *Taureau* de Paul Potter de La Haye, et à la *Ronde de Nuit* d'Amsterdam; c'est son célèbre tableau de l'*Agneau*, des frères Van Eyck, que nous avons fait connaître.

Le musée par lui-même n'offre rien de bien intéressant. Cependant, au milieu de plusieurs bons tableaux, on y remarque le *Martyre de saint Blaise*, de Crayer, dont le vigoureux coloris approche beaucoup de Rubens, et quatre compositions de son élève Van Cleef, Jean (1646-1716), qui fut chargé de terminer plusieurs ouvrages commandés en Belgique par Louis XIV; et plusieurs tableaux de Liemackère, Nicolas (1575-1646), surnommé Roose, du compliment que lui fit Rubens, qui, appelé à Gand pour y peindre une *Chute des anges*, ne put s'empêcher de dire, en voyant un tableau de cet artiste : « Quand on possède une si belle rose, on peut bien se passer de fleurs étrangères. »

Bruges est la ville des primitifs Flamands; elle n'aurait que sa *Châsse de sainte Ursule*, de son hôpital Saint-Jean, qu'elle mériterait d'être visitée; mais son musée, sans être bien riche, présente encore un *Baptême du Christ*, de Hemling; puis, de Jean Van Eyck, trois tableaux, dont une *Vierge assise entre saint Donatien et le chanoine de Pala*, datée de 1436, le plus beau de ses

ouvrages, à notre avis, après l'*Agneau*; un *Repas d'Esther* d'Antoine Claessens, élève de Quentin Metsys, et quelques productions de Porbus le Vieux, des deux Van Oost et de Diépenbeck.

La cathédrale Saint-Sauveur est aussi ornée de tableaux de plusieurs maîtres, en grande partie élèves de Rubens; mais on en voit de plus anciens, comme de Van Orley et de Bakereel, Gilles, et de son frère Guillaume, vivant tous deux dans le milieu du xvi[e] siècle. Courtray, Mons, Malines et Liége n'ont pas de musées, mais ont des églises et des collections particulières où se trouvent de bons tableaux.

La Hollande — De même que la Belgique, a des musées qui méritent d'être visités; ceux surtout de La Haye, de Rotterdam et d'Amsterdam.

Celui de La Haye jouit d'une réputation bien méritée. On y met en première ligne le fameux *Taureau* de Paul Potter; mais on nous permettra de placer avant lui *La leçon d'anatomie* de Rembrandt. Ce tableau, peint, comme nous l'avons dit, dans la manière claire, dite tranquille du fougueux maître, représente le professeur Tulp faisant une leçon d'anatomie à huit personnes qui l'entourent et l'écoutent avec une attention et un respect dont le spectateur est vivement saisi. A ce chef-d'œuvre se joignent trois autres toiles du même maître : un portrait, une *Suzanne au bain* et un *Siméon au Temple.*

On y voit aussi les portraits des deux femmes de Rubens et celui de son professeur; six ouvrages de Jean Steen, dont sa famille, et son curieux *Tableau de la vie humaine*; deux Terburg, une composition de Tilborgh, représentant des *Peintres attablés chez Adrien Ostade*, parmi lesquels il se trouve ainsi que Paul Potter; neuf Philippe Wouwermans, dont le célèbre *Chariot de foin*, l'*Arrivée à l'hôtellerie* et une grande *bataille*, qui est loin de valoir les petites compositions.

Rotterdam n'a que depuis peu un musée, dont la ville est redevable à la générosité d'un de ses habitants; mais il n'est pas riche, comparé à ceux de La Haye et d'Amsterdam. On y voit cependant quelques morceaux de mérite, tels qu'un *Incendie de nuit*, de Van der Neer, un magnifique Everdingen, un Schalken de toute beauté, aussi fini qu'un Denner, un superbe portrait de Rembrandt, et une *Chasse* d'Abraham Hondius, représentant une *Laie attaquée et défendant ses petits.*

Quant à Amsterdam, son musée mériterait à lui seul qu'on fît le voyage de la Hollande, ne fût-ce que pour voir le plus extraordinaire, ainsi que nous l'avons dit, de tous les tableaux, la *Ronde de nuit* de Rembrandt et son tableau des portraits des cinq régents d'une corporation. On y voit aussi une vingtaine de compositions à grande tradition, comme *La plume flottante*, d'Hondekoeter, le portrait de Karel Du Jardin, l'*Orphée* de Paul Potter, deux combats de Guillaume Van de Velde, le fameux tableau des *Brigands battus par des paysans*, de Wouwermans; l'*Assemblée d'officiers*, de Van der Helst, tous tableaux déjà cités.

§ V. — ÉCOLE ALLEMANDE.

Cette école est peu connue et mériterait certainement de l'être davantage. Une école, en effet, qui a pour chefs Holbein, Albert Durer, Lucas Cranach, n'a pu déchoir complétement et rester inactive après avoir reçu, comme toutes les nations de l'Europe, l'impulsion de ce réveil de l'esprit humain qu'on nomme la Renaissance, qui nous a valu les chefs-d'œuvre qui sont aujourd'hui pour nous un juste sujet d'orgueil et d'admiration.

Mais, ici encore, une question : Pourquoi cette école est-elle peu connue? Serait-ce parce que la peinture allemande devant nécessairement, comme toutes les autres, se ressentir du tempérament local, n'a pas pour nous, qui sommes peuple du Midi plutôt que du Nord, autant d'attrait que les œuvres créées sous le ciel riant de l'Italie?

Cette raison n'est guère admissible, parce que la Hollande, sous le rapport du climat et du tempérament, qui en est la conséquence sinon forcée, du moins habituelle, n'est guère plus favorisée que cette agglomération d'Etats comprise sous le nom d'Allemagne, et cependant nous ne cessons d'admirer et nous payons cher, très cher même ses œuvres.

Enfin la langue tudesque aurait-elle pour nous si peu d'attraits que nous n'osions nous hasarder à fouiller dans ses archives, dans la crainte de nous heurter à chaque instant contre des difficultés qui ne trouveraient par une compensation suffisante dans les résultats obtenus? Cette dernière raison pourrait bien être la véritable.

Mais, qu'il en soit ainsi ou autrement, rien n'excuse les personnes préposées à l'ornement de nos collections publiques de ne pas se procurer les œuvres des peintres allemands les plus renommés et de les mettre en regard de ceux des autres écoles afin de compléter, autant que possible, l'histoire de l'art et de montrer les innombrables modifications que les pays et les époques lui ont fait subir.

Quoi qu'il en soit, nous ne chercherons pas ici, pas plus que pour les autres écoles, à remonter à l'origine de l'école allemande, et à savoir, si elle s'est formée spontanément ou si elle dérive de l'art grec, que les Bysantins ont transmis altéré aux peuples du Midi. Nous nous bornerons à constater que cette école a cela de commun avec les écoles flamande et hollandaise, que sa tendance essentielle et caractéristique est l'in-

terprétation de la nature sans parti pris pour les défauts ou les qualités des choses à représenter. Mais elle en diffère en ce qu'elle est souvent froide et maniérée, et qu'elle ne rachète pas ce qu'elle perd sous ce rapport par le fini et l'expression, qui sont l'apanage des maîtres des Pays-Bas.

Ce n'est donc pas en France qu'on peut se former une idée de l'école allemande, il faut aller pour cela dans le pays même, comme à Vienne, à Berlin, à Dresde, à Munich. La collection la plus riche, à cet égard, est la galerie impériale de Vienne, où cette école forme une suite assez complète des progrès de l'art germanique depuis son berceau jusqu'à sa parfaite maturité.

On y remarque indépendamment des échantillons curieux des antiques écoles de Bohême et de Cologne (d'où sont sorties la plupart des autres écoles du Nord) : tels que deux bustes de *bienheureux* de Dietrich, de Prague, qui florissait dans cette ville de 1358 à 1375; on y remarque, disons-nous, un tryptique avec ses volets représentant la *Vierge et l'enfant Jésus;* sur les côtés, *saint Vinceslas et saint Palmatius,* portant tous deux un drapeau; figures en buste sur fond d'or, de Thomas Mutina de Modène, qui, appelé en Allemagne en 1314, par l'empereur Charles IV, exerça une grande influence sur l'école allemande; un *Christ en croix entre Marie et saint Jean,* de Nicolas Wurmser, de Strasbourg, qui vivait à Prague vers 1357.

Jean Holbein, le Jeune, a douze ouvrages à Vienne; ce sont tous des portraits, par exemple ceux du *Duc de Bourgogne,* de *Charles le Téméraire,* de *Jeanne Seymour,* la troisième des six femmes de Henri VIII, de *Saint-Léopold,* margrave d'Autriche, de *John Chambar,* médecin du roi Henri VIII, et d'*Erasme, ami d'Holbein.* L'école allemande de la fin du XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe y est encore représentée par la plupart des artistes qui se formèrent pendant ce temps. On y re-

marque des ouvrages de Johann ROTTENHAMMER, d'Adam ELZHEIMER, de Philippe OFFENBACH, de Johann SCHOENFEDT, de Joseph WERNER, de Balthazar DENNER, de Christian SEIBOLD, de Wilhem DIETRICH, de Raphaël MENGS. On y voit même des productions de l'école moderne.

A Vienne on voit aussi au palais du prince Lichtenstein, situé dans le faubourg du même nom, plusieurs œuvres de l'école flamande, tels que de bons morceaux du vieux Wohlgemuth; puis les deux volets d'un tryptique d'Albert Durer; plusieurs tableaux de Lucas Kranach, et quelques peintures de Jean Holbein le Jeune.

La collection royale de Berlin, fondée par Frédéric-le-Grand, à Sans-Souci, et transportée plus tard à Berlin par les ordres de Frédéric Guillaume III, qui l'a considérablement accrue, est moins riche que celle de Vienne, mais on y voit encore plusieurs œuvres allemandes fort remarquables, parmi lesquelles on peut citer :

Une série de tableaux attribués avec toutes les raisons plausibles à maître WILHELM et à maître STÉPHAN, tous deux de Cologne; trois portraits par Georges PENCZ; plusieurs ouvrages de Jean de CULMBACH, de Jean SCHAMFFELEIN, de Henri ALDEGRAEVER, d'Albert ALTDORFER, de Barth. BEHAM; vingt-trois tableaux de Lucas Kranach; plusieurs beaux portraits de Jean HOLBEIN le Jeune, et de son imitateur Christophe AMBERGER; divers ouvrages de Rottenhammer, d'Elzheimer, de Denner, de Raphaël Mengs et d'Angélica KAUFFMANN.

L'école de Nuremberg a aussi fourni à la galerie de Vienne quelques-unes de ses plus précieuses productions; c'est ainsi qu'on y voit un ouvrage capital de Michel WOHLGEMUTH; c'est un tableau d'autel dont le panneau central est recouvert de volets doubles, peints sur leurs deux faces, ce qui forme une vaste composition de neuf tableaux. Ce curieux morceau porte la date de 1511. Au

milieu est *Saint-Jérome, trônant en habit de cardinal entre le donateur et sa femme;* sur les volets on voit les trois autres pères de l'Eglise, *Saint-Augustin*, *Saint-Ambroise* et *Saint-Grégoire*, puis les apôtres *Saint-André* et *Saint-Barthélemy* ; l'empereur *Saint-Henri*, avec la reine de Hongrie *Sainte-Elisabeth*, et *Sainte-Elisabeth de Portugal*, avec *Saint-Martin*; puis *Saint-Joseph* avec *Saint-Kilian* , et *Sainte-Ursule* avec *Sainte-Catherine* ; le pape *Grégoire-le-Grand* célébrant la messe, et divers personnages de la Passion, tels que *Judas*, *Hérode*, *Anas*, *Caïphe*, *Pilate* et *Sainte-Véronique*, *Sainte-Madeleine*, *Saint-Pierre*, etc. Ce curieux tableau, comme nous l'avons dit, porte la date de 1511.

Albert Durer a sept ouvrages dans la collection de Vienne, tous bien authentiques et très importants, comme *les dix mille Martyrs*, tableau daté de 1508; il s'y est représenté lui-même avec son intime ami, Willibaëd Pirkheimer; *la Trinité* avec le millésime de 1511; Albert Durer s'y est aussi peint lui-même sous les traits de Saint-Jean de Pathmos; deux *Madones*, l'une de 1503, l'autre de 1512, et trois excellents portraits, celui d'*un jeune homme* inconnu, peint en 1507; celui de l'*Empereur Maximilien* Ier, daté de 1519, et celui d'un certain *Johann Kleberger*, peint en 1526.

Parmi les autres ouvrages de l'ancienne école de Franconie (aujourd'hui Bavière), nous citerons encore un beau tryptique de George Pens, représentant *Jésus élevé en croix*, entouré de Marie et de Saint Jean, de Sainte Madeleine et de deux autres saintes femmes; un *Jésus mis en croix*, de Barthélemy Beham ; le portrait de Jean Burgkmaier et celui de sa femme, peint par lui-même. L'école de Saxe, qui florissait à la même époque que celle de Franconie, est représentée par dix-sept ouvrages de Lucas Kranach.

Dans ce nombre se trouvent plusieurs portraits, entre autres celui de son premier protecteur, l'*Electeur Frédéric III*, dit le Sage, et ceux de ses amis, *Martin Luther*

et *Philippe Mélancthon*; puis une *Chasse aux cerfs*, datée de 1544; parmi les chasseurs on remarque Charles-Quint, l'électeur Frédéric le Magnanime et d'autres grands personnages de cette époque; puis divers tableaux soit profanes, soit religieux, tels que *Lucrèce se p ıgnardant* (sujet que Lucas Kranack a souvent traité); *Saint-Gérôme* et *Saint-Léopold*, margrave d' Autriche, réunis dans le même cadre avec le monogramme du maître et le millésime de 1515; la *Crise de Jésus aux Oliviers*, effet de nuit et de lumière factice, tableau signé et daté de 1538; l'*Apparition du Christ aux saintes femmes*, et le *Mariage mystique de Sainte Catherine avec l'enfant Jésus*, auquel Sainte-Rosalie présente des fleurs.

L'école allemande se trouve aussi très complète à Munich : rien n'y manque depuis son origine. En effet, la pinacothèque possède quinze à vingt morceaux très curieux de l'école bizantine du Rhin, appartenant au quatorzième siècle, entre autres quatre ouvrages très importants et deux séries de pendants, qu'on attribue à maître Wilhelm de Cologne; quatre tableaux de Martin Schoen; deux petites figures de Barthélemy Zeitbloom; six ouvrages de Martin Schaffner; divers portraits de Jacques Walch, de Jean Asper, de Jean Mielich; dix-huit tableaux de Hans ou Jean Holbein le vieux (œuvres très rares); huit portraits de Jean Holbein le jeune; huit ouvrages de Lucas Kranach; cinq pages importantes de Wohlgemuth; dix-sept tableaux d'Albert Durer, parmi lesquels deux vastes compositions religieuses : une *Descente de Croix* et une *Nativité*; puis deux grands tableaux formant pendants, où sont groupés sur l'un *Saint Pierre* et *Saint Jean l'Evangéliste*, sur l'autre *Saint Paul* et *Saint Marc*; dix tableaux de Jean Schaenssleim; quatre de Jean Culmbach; deux de Barthélemy Beham; six de Henri Aldegraever; une dizaine de Mathieu Grunewald et de Melchior Feselin ou Fesele; cinq de Jean Schoeder; un de Georges Pens; neuf de Rothenhammer; cinq d'Elzheimer; deux portraits de Denner; enfin divers ouvrages de Jean Calcar, de Christophe Schwartz, de

Joachim Sandrart, de Henri Roos, de Dietrich et de Raphaël Mengs.

La galerie de Dresde, fondée par l'électeur de Saxe et Auguste III, roi de Pologne, est encore très-riche en tableaux allemands, puisqu'elle possède non-seulement huit portraits d'Holbein le Jeune, mais encore sa célèbre Vierge, qui passe généralement pour le chef-d'œuvre de ce maître, duquel on voit encore huit excellents portraits. On y remarque ensuite deux petits tableaux d'Albert Durer, une trentaine d'ouvrages de Lucas Kranach; six tableaux de Denner; plusieurs portraits de Chrétien Luzboldt; plus de quarante ouvrages de Dietrich; plusieurs échantillons de Raph. Mengs, et deux portraits de femme d'Angelica Kauffman.

Les écoles d'Italie sont d'ailleurs dignement représentées dans cette galerie, en toutes choses une des plus riches de toutes : en effet, on y voit trois ouvrages importants du Francia et de Garofalo; un magnifique portrait de Léonard de Vinci; le *Mariage de Sainte Catherine* et le *Sacrifice d'Abraham* d'André del Sarte; une *Sainte famille* de Daniel de Volterre; deux belles figures de femme de Carlo Dolci; un très beau tableau de Gaudenzio Ferrari; une toile immense, chef-d'œuvre de Dosso-Dossi; une grande toile de Nicolo dell' Abbate, dont les œuvres, comme nous l'avons dit, sont si rares partout; plusieurs bons ouvrages de François Squarcione, de J. Bellin, de Cima de Conegliano, la célèbre page du *Salut de Jacob*, déjà citée; douze ouvrages du Titien, entre autres le fameux Christ dit *Della Moneta*; quatre compositions du Tintoret, dont la plus importante est une Vierge glorieuse connue sous le nom de *Vierge au Croissant*; quinze ouvrages de Paul Véronèse, cinq de Palme le vieux qui peuvent passer pour les meilleures de ce maître; un de Palme le jeune; deux de Paris Bordone; un de Bonifazio; deux de Sciavone; deux beaux portraits du Pordenon; et ce qui l'emporte peut-être sur tout, la célèbre *Vierge de Saint Sixte*, peinte par Raphaël pour le maître-autel

de l'église d'un couvent de Plaisance; *la Nuit* et trois Vierges glorieuses du Corrége; une Sainte Famille de Jules Romain; enfin une des plus grandes pages de Sasso-Ferrato, et plusieurs ouvrages distingués de Carle Maratte, de Piètre de Cortonne et de Ciro Ferri, etc., etc.

Dans le nombre des tableaux flamands et hollandais de la même galerie, on en trouve de très rares, de la plus belle qualité et des maîtres les plus célèbres. Ainsi, en remontant aux plus anciens, on y voit un petit tryptique qu'on a de fortes raisons pour croire être de Hubert Van Eyck; une *Vierge couronnée* de son frère, Jean; une *Adoration des Mages* attribuée à Corneille Englielbrechtsen de Leyde, qui vivait de 1468 à 1553, et dont les œuvres sont très rares; quelques échantillons de Lucas de Leyde, de Quintin Metzys, de Franc Floris, des Franck, des Porbus, deux beaux paysages des Brill.

En arrivant aux maîtres plus modernes on y trouve 27 ouvrages de Rubens, tous beaux et précieux; 19 de Van Dyck; 4 de Sneyders; 16 tableaux de Rembrandt, parmi lesquels plusieurs magnifiques portraits, entre autres celui du maître lui-même embrassant sa femme; plusieurs sujets bibliques de Ferdinand Bol, de Victoor ou Fictoor; trois belles pages de Gérard Honthorst; quelques beaux portraits de Ven der Helts et de Gonzalès Coques; 12 ouvrages de Van der Werf, plusieurs de Corneille Poëlenburg; 2 morceaux choisis de Terburg; 16 de Gérard Dow, tous précieux; 2 de Metzu; 2 de Slingelandt: 6 de Gaspard Netscher; 4 de Schalken. 12 beaux ouvrages de chacun des deux Miéris, François le père et Guillaume le fils; 62 de Wouwermans; 23 de Téniers le fils; plusieurs belles toiles des deux Ostade, de Piètre de Hooghe, d'Adrien Brauwer, de Pierre de Laar; 13 paysages de Ruysdael, parmi lesquels il s'en trouve quelques-uns de capitaux et de célèbres; de très curieux échantillons de Wynants, d'Everdingen, de Berghem, de J. Both,

d'Adrien Van de Velde, de Karel Du Jardin, d'Asselyn, de Moucheron, de Van Ariois, de Waterloo, de Paul Potter, d'Albert Cuyp ; une marine de Backhuysen ; trois tableaux de Van der Heyden ; quelques beaux intérieurs d'églises de Steinwyck ; plusieurs tableaux d'animaux, vivants ou morts, de J. Weenix, de Fyt, de Hondekoeoter ; des tableaux de fruits de De Heem, enfin des fleurs de Van Huysum, Mignon, Rachel Ruysch.

Parmi les maîtres français on y voit plusieurs belles compositions mythologiques du Poussin, d'ont l'une est connue sous le nom de l'*Empire de Flore* ; deux magnifiques pages de Claude Lorrain ; une fine peinture sur cuivre de Callot; un *Homère* de Valentin; quelques bons paysages de Guaspre Poussin ; divers combats du Bourguignon; deux jolies scènes champêtres de Watteau, quelques-unes de Lancret et de Nattier; plusieurs beaux pastels de Latour, un portrait de Napoléon par Gérard. On n'y trouve rien à citer de l'école espagnole.

On voit, par cet exemple, que nous aurions pu prendre à Munich et à Vienne aussi bien qu'à Dresde, combien l'Allemagne est riche en tableaux de toutes sortes ; aussi l'amateur en visitant ces collections, non-seulement s'éclairera sur les productions du pays même, mais complétera les connaissances qu'il aurait puisées ailleurs.

Pour ne pas trop nous écarter de notre but, qui est surtout de généraliser, faisons toutefois remarquer qu'indépendamment des galeries nationales, l'Allemagne possède aussi plusieurs collections princières qui renferment également de très-belles œuvres des peintres allemands. C'est ainsi, pour ne citer encore que quelques exemples, que près de Nuremberg on voit dans la galerie du comte Schoenborn : d'Albert Durer, un superbe portrait d'un *Bourgmestre de Nuremberg* ; de Nicolas Licidet, dit Neuchâtel, un beau *Portrait de femme* ; de J. Holbein le jeune, un excellent

Portrait d'homme; de Lucas Kranach le vieux, une *Lucrèce*; de Lucas Kranach le jeune, un *Christ appelant à lui les enfants*; d'Adam Elzheimer et de Rotthenhammer, de chacun plusieurs ouvrages. On en trouve aussi dans les galeries des princes Lichtenstein et Esterhazy à Vienne, galeries très-riches d'ailleurs en tableaux de tous genres. Dans la première on voit plusieurs beaux morceaux du vieux Wohlgemuth.

Notre musée, comme nous l'avons dit, n'a que vingt et quelques tableaux de l'école allemande, dont dix-huit seulement ont des attributions déterminées. Les quatorze auteurs auxquels ceux-ci appartiennent sont par ordre de naissance : Wohlgemuth ; Juste, dit Juste d'Allemagne; Albert Durer; Lucas Kranach; Hans Béhan ; Jean Holbein ; Grégoire Pencz ou Peins ; Rottenhammer ; Elzheimer ; Roos de Tivoli; Denner ; Siébold ; Raphaël Mengs ; Schweickardt. Etudions-les sommairement, en intercalant parmi eux quelques noms qui se présentent souvent dans les galeries ou dans le commerce.

Or de ceux-ci, un des plus anciens, est : Wilheem-van Coln, dit communément maître Williem, qui peignait dans le milieu du XIVe siècle (de 1330à 1380). Son dessin est déjà souple, et il est surtout remarquable par l'aspect riant de ses têtes ; on voit de ses ouvrages à Cologne, où il a une *Vierge* et une *Mise en croix* ; à Munich, qui a de lui plusieurs *Saints*; et à Berlin, où se trouvent divers *Episodes de la vie de la Vierge et de Jésus-Christ*. Puis viennent :

Wohlgemuth, Michel de Nuremberg (1434-1519), dont les compositions sont d'une grande simplicité, le dessin assez correct, l'expression naïv,e d'un sentiment religieux prononcé et d'une richesse de couleur qui annonce l'influence des écoles d'Italie. On voit de ses ouvrages à Cologne, à Nuremberg, à Vienne, à Berlin, à Munich. Nous avons de lui, sous le n° 564, un *Christ amené devant Pilate*, qui donne une juste idée de ce

qu'était l'école allemande immédiatement avant son passage de l'école dite primitive ou franchement gothique à celle dite de la Renaissance;

Schoengauer, communément appelé en France le beau Martin (1445-1490). Les Allemands lui attribuent la découverte de la gravure en taille-douce, dans laquelle il a d'ailleurs excellé. Sa couleur et sa manière se rapprochent des Van Eyck; elle est savante et pleine de détails d'une grande finesse. On voit de ses œuvres à Vienne, à Munich et à Madrid. Le musée de Colmar, qu'il a habité, et où il est mort, a quelques-uns de ses ouvrages;

Juste, dit Juste d'Allemagne, dont peu d'auteurs parlent, mais qu'on sait avoir travaillé de 1430 à 1460; notre musée a de lui, nº 258, un superbe rétable divisé en trois compartiments représentant : 1º l'Annonciation; 2º saint Benoît, saint Augustin; 3º saint Etienne, diacre, et saint Ange, religieux carme; cet ouvrage très-curieux est un beau type de l'école allemande cherchant à s'affranchir des errements du gothique, mais n'osant pas encore renoncer complétement aux fonds d'or qu'elle avait cru jusque-là à peu près indispensables pour les sujets religieux;

Albert Durer (1471-1528), élève de Wohlgemuth, protégé de Charles-Quint et de l'empereur Maximilien Ier, l'ami d'Erasme et de Mélanchton, de Raphaël et de Lucas de Leyde, qui est à la fois une des gloires de l'Allemagne, et un des plus grands artistes connus. Notre musée n'a malheureusement rien de lui, et le seul tableau authentique qu'on lui connaît appartient au musée de Lyon. L'église Saint-Gervais de Paris croit en avoir un, représentant la *Passion* en plusieurs tableaux réunis en un seul; mais il est douteux qu'il soit de lui. En effet, si on trouve dans ce tableau la composition profonde, sévère et même mystique, la roideur de dessin et le défaut d'abandon, qu'on rencontre ordinairement dans les œuvres d'Albert Durer, et

qui trahissent le graveur, on n'y reconnaît ni la touche savante, ni la couleur claire, délicate et lumineuse, ni le fini précieux et l'exécution correcte qui caractérisent surtout les œuvres de ce grand artiste, qui fut pour le moins aussi habile graveur que peintre éminent; aussi croit-on peu à son authenticité.

Pour le bien juger, il faut donc aller en Allemagne, surtout à Vienne, où il se montre, comme nous l'avons dit, dans tous son éclat, et où on peut l'apprécier dans ses différentes manières et les diverses phases de son talent. Munich a aussi de lui de très-belles choses; entre autres une *Lucrèce se poignardant*, et son portrait qu'il a signé et daté de 1500; il avait alors 29 ans. La galerie de Madrid a de lui deux tableaux allégoriques fort curieux : *Eve et le Serpent*, et *les trois Ages de la vie humaine*.

On voit de ses œuvres à Nordlingue, qui a de lui le *Siége de Béthulie*, dans lequel il a donné aux soldats le costume des paysans de son temps; puis à Berlin et à Munich. Il a gravé d'après lui-même une curieuse composition connue sous le nom de la *Danse des Noces*, représentant, en 21 parties, une marche usitée aux noces des patriciens de Nuremberg et d'Ausbourg.

Albert Durer a eu pour élèves et imitateurs SCHOEUFFELEIN, Jean (1498-1550), qui fut aussi habile graveur, et qui rachète un peu par l'éclat de sa couleur ce qu'il perd à être comparé au maître pour la délicatesse et la précision de la touche; — et GRUNEWALD, Matthieu (mort en 1510), dont on voit à Vienne les portraits de l'*Empereur* et de la *Famille de Maximilien Ier*.

Mais, des élèves d'Albert Durer les plus connus sont le sénateur ALTDORFER, Alb., et Beham. Le premier (1488-1538), qui resta longtemps auprès de lui à Nuremberg se fit remarquer bien plus par ses détails que par sa composition qui manque de goût, et sa perspective qui est généralement mal comprise. On voit de ses ouvrages à Berlin et à Munich.

Quant à Beham, Barthélemy (1498-1550), nous sommes à même de l'apprécier, puisque nous avons de lui un curieux tableau formant table, divisé en quatre compartiments représentant des sujets tirés de l'*Histoire de David;* le tout exécuté avec un soin et un fini qui s'accordent peu avec la vie aventureuse et dissipée que, suivant les biographes, il aurait menée. On voit de lui à Munich l'*Impératrice Hélène ressuscitant une femme par l'attouchement de la vraie Croix*, et son *Marcus Curtius*, dans lequel il a représenté les Romains avec les costumes allemands de son époque.

Lucas Kranach, dit le Vieux, ou Lucas Sunder (1472-1553), est, avec Albert Durer et Jean Holbein, un des artistes dont l'Allemagne a le plus à s'honorer. Ami de Luther, dont il fut un des premiers adeptes, et de Frédéric III, duc et électeur de Saxe, dit le Magnanime, dont il a volontairement partagé la détention pendant cinq ans, ce grand artiste a traité avec un égal succès l'histoire, l'allégorie et le portrait; et ses compositions, à la fois nobles et naïves, gracieuses et sévères, sont l'expression la plus exacte et la plus caractéristique de la tendance artistique allemande à laquelle s'allie déjà la manière italienne.

Les qualités de Lucas Kranach ressortent en partie dans les trois tableaux que nous avons de lui; mais ses œuvres les plus importantes, par exemple, les *Six commandements et les Sacrements protestants*, sont à Wittemberg, en Prusse; d'ailleurs il n'est pas un musée, même une simple galerie en Allemagne, qui ne possède quelque chose de lui. C'est ainsi qu'on voit plusieurs de ses tableaux à Dresde, plusieurs à Berlin, à Vienne, à Munich, à Cologne, à Nuremberg, à Weimar, à Naumbourg. La galerie de Florence possède de lui les portraits de *Luther* et de *sa femme*, et ceux des *électeurs de Saxe;* celles de Londres et de Madrid ont aussi de lui, la première plusieurs *portraits*, la seconde deux *chasses* fort curieuses.

Les imitateurs de Kranach sont bien moins nom-

breux que ceux d'Albert Durer ; aussi on ne compte guère que son fils, dit le Jeune, qui se soit directement attaché à suivre sa manière ; mais son dessin est encore plus cahoteux, sa couleur plus rouge et ses figures n'ont ni la grâce, ni la pure naïveté de celles du père ; en un mot, elles sentent l'imitation ou la copie et non l'originalité.

Quant à Holbein, Jean, dit le Jeune (1498-1554), il est pour le moins à la hauteur d'Albert Durer et de Lucas Kranach. S'il est moins fin dans la touche et moins minutieux dans les détails que le premier, il est d'un style plus élevé, plus majestueux et plus propre à faire ressortir le caractère et la pensée des personnages qu'il a mis en jeu dans ses tableaux. S'il n'a pas la naïveté du second, il est d'un dessin plus correct et d'une couleur plus vraie.

Elève de son père, dit Holbein le Vieux (né en 1450), et conduit jeune en Suisse, il se rendit à 28 ans en Angleterre sur l'invitation d'Erasme, son ami, et y mourut de la peste, après un séjour de près de 30 ans, dans le cours duquel il a fait un nombre considérable d'ouvrages, surtout les portraits de toute la cour et des principaux personnages du royaume.

Holbein est en effet surtout renommé pour ses portraits, dont un des plus remarquables est celui de *François 1er à cheval,* qu'on voit dans la galerie de Florence. Notre musée a de lui huit tableaux, dans lesquels on reconnaît qu'à une imitation parfaite de la nature, il savait joindre, comme nous venons de le dire, une pensée profonde, une pose sévère et pleine de dignité. Ses mains, quoique bien dessinées, offrent souvent des raccourcis disgracieux, surtout quand les personnages tiennent des livres ou autres objets, ce qui est très-habituel chez lui.

Holbein a beaucoup travaillé ; il n'est pas une galerie ou une collection en Angleterre qui n'ait plusieurs de ses œuvres ; on en voit aussi à Munich, à Vienne,

à Dresde, à Berlin, à Anvers, à Amsterdam, à La Haye, à Saint-Pétersbourg, à Turin, à Gênes; Lyon, Bordeaux, Avignon, Rennes et Epinal en ont aussi.

L'artiste qui l'a le mieux imité est Asper, Jean de Zurich (1499-1571), que ses contemporains estimèrent presqu'autant qu'Holbein, mais que la postérité a presque oublié. Ce qui le fait surtout reconnaître, ce sont les draperies qui, au lieu d'être, comme celles d'Holbein, boudinées et arrondies, sont sèches et pliées carrément. Sa manière d'ailleurs est arrêtée et son coloris plus criard et moins harmonieux.

Dans le commerce, on donne ordinairement les portraits de Holbein le père pour ceux du fils; mais ils sont beaucoup moins corrects de dessin et se rapprochent plus de l'école flamande. Le père a aussi eu un frère du nom de Sigismond, et un autre fils, Ambroise, qui ont fait l'un et l'autre des portraits qui sont encore inférieurs aux siens, conséquemment bien audessous de ceux d'Holbein, Jean, dit le Fils, auquel est surtout consacré cet article. Le doute qui existe sur l'authenticité des tableaux qui passent sous son nom dans les ventes publiques fait qu'ils n'atteignent jamais des prix en rapport avec la valeur artistique de ceux qui sont authentiques; ils vont rarement audessus de 600 à 1000 fr.

Parmi les peintres allemands d'un ordre moins élevé, on voit : Pencz ou Pens ou Penez, Grégoire (1500-1550), qui a d'abord étudié sous Albert Durer, mais qui, ayant séjourné à Rome, modifia, sous l'influence de Raphaël, les manières sèches qu'il tenait de son premier maître et se fit surtout remarquer par ses portraits. Notre musée croit avoir de lui, sous le n° 380, un évangéliste, mais cette peinture nous semble italienne plutôt qu'allemande; il fut habile graveur.

Il en est de même de Schwartz, Christophe (1550-1594), qui alla étudier à Venise sous le Titien et en rapporta, en venant mourir à Munich, une belle cou-

leur, mais n'ayant jamais pu se défaire du style gothique. Ses principeaux tableaux se voient à Munich, où se trouve son *Entrée de Charles-Quint, emmenant des captifs d'Alger.*

Elzheimer, Adam, dit Adam de Francfort ou Tedesco (1574-1620). C'est un des Allemands qui ayant étudié en Italie, particulièrement le paysage, en ont le mieux conservé le style. Ses compositions, généralement de petite dimension, représentent souvent des effets de lune ou de lumière artificielle; mais elles ont tellement noirci que l'on distingue quelquefois avec peine les charmantes figures qui les ornent, comme on le voit par sa *Fuite en Egypte* du n° 159 de notre musée.

Elzheimer a joui de son temps d'une grande réputation; il a malheureusement consacré à finir ses ouvrages un temps qu'il eût pu employer à en faire un plus grand nombre, et il eût par là évité la misère dans laquelle il est mort. Ce qu'on admire surtout en lui, nous le répétons, c'st sa manière habile de faire scintiller les rayons de la lune sur les objets qu'elle éclaire. Il est, sous ce rapport, en quelque sorte supérieur à Arthur Van der Neer. Le musée de Nantes a aussi de lui une *Fuite en Egypte*, qu'il a d'ailleurs reproduite plusieurs fois. C'est à Dresde et à Munich, qu'il est le mieux représenté ;

Rottenhammer, Jean (1564-1623), qui a aussi abandonné la manière allemande pour suivre l'école italienne, dont il a rapporté à Augsbourg le style gracieux, quoique un peu affecté, et la belle couleur qui le caractérisent. Ses tableaux, généralement aussi de petite dimension, sont souvent peints sur cuivre. Breughel de Velours et Paul Brill en ont quelquefois fait les fonds; ils représentent ordinairement des sujets tirés de la fable ou de la mythologie.

Le nu, qu'il aimait à peindre, n'est pas toujours d'une correction irréprochable, mais il est ordinairement d'un dessin gracieux. Ses draperies, quand

il en fait, sont cassées et ressemblent un peu à du papier, mais la couleur en est vive et à effet. En général, il n'est pas d'un prix élevé, car, après avoir été recherché des amateurs, il est aujourd'hui dans une sorte de discrédit qui le fait tomber beaucoup au-dessous de sa valeur artistique. On connaît en France de ses tableaux plus beaux que celui qu'a de lui notre musée, sous le nº 424. C'est le musée de Munich qui en a le plus. Les principaux de cette galerie sont : l'*Apparition de la Vierge à saint Augustin*, les *Noces de Cana*, *Diane au bain*, le *Jugement de Pâris*. Amsterdam a de lui un sujet religieux, la *Vierge et l'Enfant Jésus;* un sujet mythologique, *Mars et Vénus*;

Sandrart, Joachim (1606-1688), élève de Mérian, dit le Vieux, et de Gérard Honthorst, et qu'on place à tort pour cela dans l'école hollandaise puisqu'il est né à Francfort-s.-le-M., et qu'il mourut à Nuremberg. Il a voyagé en Angleterre et en Italie, où il eut beaucoup de succès. On lui doit, comme nous le dirons plus loin, une *Vie des Peintres*, qui n'est pas sans mérite. Ses principaux tableaux sont à Berlin, à Vienne et à Munich;

Petitot, Jean (1607-1691), qui porta la peinture sur émail à un degré de perfection que personne n'a atteint. Ses portraits en ce genre sont d'autant plus recherchés qu'ils sont pour la plupart ceux des personnages les plus marquants de la Cour de Louis XIV, où il a longtemps séjourné, et où il a été dignement accueilli, et richement récompensé.

L'Angleterre, la Russie, la France et toutes les grandes collections de l'Europe possèdent des productions de cet habile artiste. Notre musée à lui seul en a plus de 50 et des plus belles, dont on vient d'avoir la bonne idée de publier les gravures. Petitot a eu dans Liotard, J. Étienne (1702-1788), Genevois comme lui, un habile émule, qui a aussi habité la France, où il s'est lié avec Le Moine, et auquel on doit des émaux de 40 et même de 50 centimètres de hauteur très bien réussis;

Mérian, Matthieu, dit le Jeune (1621-1687), qui se forma sous les conseils de Van Dyck, de Rubens même, de Simon Vouet et de Le Sueur, et en Italie sous Carle Maratte. Il excella dans le portrait tout en s'occupant d'affaires commerciales et même de diplomatie. Il a eu une sœur, Marie-Sybille, qui peignit très bien les fleurs et les fruits, et un fils qui a fait de beaux pastels;

Loth, Charles, dit Carlo Loti (1632-1698), né à Munich, mais ayant étudié à Venise sous P. Liberi. Cet artiste eut de son temps une brillante réputation, que ne justifie pas aux yeux des personnes exigeantes le ton rouge de son coloris. Sa composition d'ailleurs est agréable; sa touche est fière et ses figures sont expressives. On voit de lui à Vienne un portrait de vieillard qui rappelle heureusement la manière de Van Dyck; mais, comme bien d'autres, il n'a pas de caractères assez tranchés pour être recherché; aussi passe-t-il inaperçu dans les ventes publiques, ou, s'il y est reconnu, il s'obtient à de bas prix;

Roos, Philippe-Pierre, dit Rosa de Tivoli, du nom du lieu qu'il a longtemps habité (1655-1705), artiste d'une grande facilité d'exécution, mais d'une touche sèche et d'une couleur jaune brûlée, qui a souvent poussé au noir, ainsi celle de Benedetto Castiglione, qui a peint comme lui des animaux, et avec lequel on le confond souvent.

Ce Roos, Philippe, était le fils de Roos, Jean-Henri, dit Roos de Francfort (1631-1685), élève de Bern, Graat ou d'Adrien de Bye, peintre hollandais. Ce Roos, le père, a parcouru successivement l'Allemagne, l'Italie, la France, mais fut moins connu que son fils. Il a pourtant fait des paysages avec animaux d'un bon dessin, d'une vigoureuse couleur. On voit de ses œuvres à La Haye, à Vienne, à Dresde et à Munich. Le tableau que nous avons au musée sous le nº 423 est du fils, mais il est loin d'être un de ses plus importants.

Jean Henri Roos, dit le Père, a eu un autre fils du nom de Jean Melchior, qui a habité non-seulement Francfort, mais Wurtzbourg, Cassel, Brunswick, et même l'Italie, peignant dans le même genre que son frère, mais d'une manière encore plus empâtée et plus heurtée;

Klostermann (1656) qui fut mandé à la cour de Londres, s'y acquit une grande réputation, pour le portrait; puis se rendit en Espagne et revint à Londres, où il eut l'honneur de peindre, entre autres hauts personnages, la princesse Anne. Sa manière se ressent beaucoup de celle du peintre hollandais Kneller, établi en même temps que lui à Londres et lui-même imitateur de Van Dyck, qu'ils y avaient vu dans le moment de sa gloire, sans pouvoir l'atteindre;

Brandmuller, Grégoire (1661-1691), habile dessinateur qui vint à Paris et entra dans l'atelier de Le Brun, qu'il aida dans plusieurs de ses ouvrages;

Kupetzki, Jean (1667-1740), qui alla se perfectionner à Rome et à Bologne, et fit des portraits qu'on prendrait souvent pour être de Rembrandt sans leur aspect noir s'éloignant du clair-obscur du grand maître dans l'espèce;

On connaît aussi de bons portraits d'Hubert, Jean-Rodolphe de Bâle (1658-1748), qui étudia en Italie sous Carle Maratte, revint dans sa patrie, travailla beaucoup et imita la manière des maîtres vénitiens, surtout du Tintoret;

Denner, Balthazar (1685-1747), si renommé pour le fini surprenant de ses têtes, dont il a rendu les plus minutieux détails avec le soin le plus scrupuleux. Il employait, dit-on, pour ses carnations, une préparation de laque dont il aurait emporté le secret. C'est à cela sans doute qu'est dû l'aspect émaillé et poli de ses ouvrages.

Ces ouvrages sont très recherchés dans le commerce

et s'y paient des prix fort élevés : ainsi la petite tête de femme que s'est récemment procurée de lui notre musée a été payée 18,900 francs; ce qui n'empêche pas les amateurs sérieux de considérer les tableaux de ce genre plutôt comme des travaux de patience que comme des œuvres d'art. La collection la plus riche en tableaux de Denner est le musée de Dresde. On en voit plusieurs à Saint-Pétersbourg, à Munich. Les musées de Caen et de Nantes en ont chacun deux.

Denner a eu pour imitateur Seibold, Chrétien (1697-1768), qui fut peintre du cabinet de Marie-Thérèse d'Autriche. Ses portraits sont d'un beau dessin, d'un bon modelé, comme le prouve celui que nous avons sous le n° 485, qui est son propre portrait, mais il est d'une exécution bien moins finie que ceux de Denner; et si, comme on le dit, il s'est formé en l'étudiant, il faut convenir qu'il est, sous ce rapport, resté beaucoup au-dessous de lui. On voit dans la galerie de Dresde plusieurs portraits d'un Italien du nom de Nogari, Joseph, mort en 1763, dont la fine exécution rappelle Denner autant au moins que Seibold;

Dietrich, Chrétien-Gustave-Ernest (1712-1774), aussi connu par les belles imitations qu'il a faites de plusieurs maîtres de diverses écoles que par ses propres productions. Son habileté comme dessinateur, son initiation au grand style et à la couleur, qu'il avait reçue en Italie, le rendaient propre à ce genre de travail. On a de lui, non-seulement de belles imitations de Rembrandt, des Carrache, de Berghem, des Ostade, mais de curieux pastiches des maîtres de l'école française, comme Watteau et Lancret.

Cependant, avec un peu d'attention, on le reconnaît dans ce dernier cas, non-seulement parce qu'il est plus sec de dessin et moins harmonieux de couleur, quoique très haut de ton, mais encore parce que ses figures n'ont pas la désinvolture aisée qui fait sinon en totalité du moins en grande partie le mérite de ces maîtres gracieux. La galerie de Dresde a un grand

nombre de tableaux de ce peintre habile. On y remarque une copie de la *Madeleine* du Corrége, qui est réellement une chose admirable.

Le père de Dietrich, J.-Georges, quoique d'un talent bien inférieur au sien, imitait aussi très bien les peintres flamands, surtout Téniers. Si Dietrich a été un imitateur habile, il a, de son côté, été très adroitement imité par son élève KLENGEL, Jean-Chrétien (1761-1824), fondateur de l'école moderne de Dresde, où se trouvent la plupart de ses ouvrages en histoire, paysages et portraits. C'est de lui que sont ces têtes de rabins et de vieillards peintes à la Rembrandt, si communes dans le commerce, où elles se vendent à bas prix sous le nom de Dietrich.

MENGS, Raphaël-Antoine (1728-1779), est un des peintres allemands sur le talent duquel les opinions ont été le plus divisées. Porté par les uns au plus haut degré, regardé par les autres comme un artiste des plus ordinaires, il est aujourd'hui jugé à sa véritable valeur, et se trouve classé dans cette position moyenne qui n'est ni le propre du génie ni celui de la médiocrité, Ayant longtemps habité l'Italie, il s'est fait, par l'étude des grands maîtres, une manière mixte ou composée qui n'en rappelle aucun, et a un peu des qualités de tous.

Le portrait que nous avons de Mengs, n° 290, résume assez bien cette manière. C'est un dessin assez pur, mais trop réfléchi; une touche sage, mais molle; une expression agréable, mais un peu maniérée; une couleur harmonieuse, mais sans accent. Il a écrit sur la peinture des ouvrages qui peuvent donner aux artistes une haute, même sublime idée de leur profession, mais qui ne peuvent leur servir de guide, les préceptes s'y trouvant ensevelis dans des déductions métaphysiques d'une subtilité qui en rend la simple lecture pénible.

On voit des ouvrages de Raphaël Mengs à Dresde, à

Vienne, à Rome et à Madrid, où on en compte une dizaine, parmi lesquels on remarque une *Ascension*, une *Nativité*, plusieurs scènes de *la Passion* et *l'Apothéose d'Hercule*.

C'est aussi à cette époque (1741-1807) que vivait dans la Suisse allemande, à Coire, Marie-Anne-Angélique Kauffman, femme d'un mérite transcendant, aussi grande musicienne que peintre habile. Ayant donné la préférence à la peinture, elle se rendit en Italie pour se perfectionner, et elle habita successivement Parme, Florence, Naples et Rome, où elle mourut à 67 ans, après avoir mené une vie des plus honorables sous tous les rapports, mais remplie de labeurs et de peines.

Les ouvrages de cette femme distinguée sont restés en grande partie en Italie : on en trouve cependant à Dresde, à Munich, à Berlin. Notre musée vient d'en acquérir un qui prouve que si son dessin n'est pas d'une grande correction, elle compose avec esprit et peint avec un goût plein de grâce et d'expression. On voit aussi d'elle, à Londres, *la Religion acompagnée par les Vertus*, et, à Saint-Pétersbourg, *Télémaque appelé à la gloire par Minerve*.

On recherche encore depuis quelque temps deux peintres allemands auxquels leurs contemporains ne paraissent pas avoir fait une bien sérieuse attention, car les biographes en parlent fort peu ; ce sont Janneck, François-Christophe (1703-1761), et Platzer Jean-Victor ou Jean-Georges (1704-1767). Ils ont peint des intérieurs et surtout des sujets allégoriques. Leur peinture, qui se ressemble assez, est remarquable par une espèce de papillotage ou de cliquetis qui lui donne l'aspect d'une feuille de ferblanc moiré.

Néanmoins, les œuvres de ces deux artistes sont d'un grand fini, très soignées de détails et d'une belle couleur. Platzer est le plus recherché des deux. On a

vendu deux de ses tableaux, il y a quelques années, vente Leroy d'Etioles, la somme énorme de 11,300 fr. Nous n'avons rien de ces deux peintres, dont les œuvres sont très rares. Ils ont souvent peint sur cuivre.

On trouve encore assez communément dans le commerce, RUGENDAS, Georges-Philippe (1666-1742), peintre de batailles, qui, pour bien saisir toutes les horreurs d'un assaut, s'exposa lui-même au feu pendant le siége d'Ausbourg. Ses œuvres, d'une grande vigueur et d'une bonne couleur, sont en grande partie restées à Dresde, à Berlin et à Vienne;

FERG, François (1689-1740), né à Vienne, mais mort à Londres, auquel on doit des paysages très finement peints et ornés de jolies figures, comme des marchés, des foires, des fêtes villageoises, — KRAUSE, François (1706-1754), qui étudia à Venise sous Piazetta, habita successivement Paris, Dijon, Lyon, et mourut en Suisse, dessinateur, coloriste, dont les œuvres ont noirci. Il ne faut pas le confondre avec Kraus de Francfort, qui a fréquenté l'atelier de Greuze.

FAISTENBERGER, Antoine (1678-1722), auquel on doit des paysages peints à la manière de Glauber et du Guaspre, et ornées de figures bien disposées : ce sont des haltes militaires ou des voyageurs attaqués par des brigands; — Il a eu pour élève et imitateur ORIENT, Joseph, dont les paysages sont d'une plus riche composition, mais dont il fit faire les figures par Ferg, et Querfurt;

QUERFURT, Auguste (1696-1761), fils de Tobie et élève de Rugendas, dont il a suivi la manière. Il rachète par une touche spirituelle et une couleur claire ce qui lui manque du feu et de l'énergie qui caractérisent son maître. On voit de lui plusieurs tableaux de chasse à Dresde, à Vienne et à Berlin, où se trouvent la plupart des œuvres de Rugendas. Le père de Querfurt a aussi peint des batailles, mais il est plus connu comme graveur;

Schutz, Chrétien-Georges (1718-1791), surtout connu par ses vues du Rhin, peintes avec esprit, ornées de jolies petites figures et rappelant la manière d'Herman d'Italie, qu'il avait beaucoup étudié;

Rode, Chrétien, élève de Pesne, puis, à Paris, de Carle Van Loo, alla se perfectionner en Italie, où il prit Tiepolo pour modèle. De retour à Berlin, il fut chargé de travaux importants, dont il s'acquitta assez bien, grâce à sa facilité, à sa composition originale et à son excellent clair-obscur;

La famille des Tischbein, de Hainaut, dont les deux frères, J.-Antoine (1720-1784) et J.-Henri (1722-1789), le premier, étudia à Francfort et à Paris; et revint en Allemagne et établit une école de dessin à Hambourg, où il publia une instruction pour apprendre la peinture par principes; — le second, étudia aussi à Paris sous Carle Van Loo et à Venise sous Piazetta, fut nommé directeur de l'académie de Cassel, y forma aussi une école et s'y fit remarquer par des compositions gracieuses, d'un coloris parfois un peu vif comme celui de Piazetta, et des portraits pleins d'expressions;

Leurs deux neveux : J.-Henri Conrad (1742-1808), s'occupa plus de gravure et publia sur ce sujet un traité élémentaire; et J.-Henri-Guillaume (1751-1829), élève de son oncle J.-Henri, habita longtemps Rome et Naples, où il se fit connaître par de beaux portraits revint dans sa patrie, et y passa pour un des artistes les plus habiles de son époque.

Hackert, Philippe, dit Hackert d'Italie, qu'il ne faut pas confondre avec le paysagiste hollandais J. Hakkert, a aussi été très habile dans ce genre et dans les marines. A une imitation exacte de la nature, il joignait une belle couleur et une bonne perspective. Il a beaucoup de rapport avec de Lacroix de Marseille. On trouve de ses tableaux à Naples, qu'il a longtemps

habitée, et en Russie, où il travailla beaucoup pour Catherine II.

Enfin Frendenberger, Sigismond (1745-1801), qui vécut à Paris au milieu des artistes les plus distingués, y puisa un goût éclairé et un dessin correct. On a de lui des paysages et de bons portraits ; — Les deux frères Kugilgen, Gérard et Charles (de 1772 à 1832), dont le premier peignait l'histoire et le portrait, le second le paysage; leurs œuvres ne se trouvent guère qu'en Russie, où ils ont joui d'une grande réputation ; — Topfer (1820), qui a fait des scènes populaires, des fêtes villageoises, rappelant notre Taunay pour le paysage, et Boilly pour les figures.

En somme toute, ce que nous connaissons de l'école allemande suffit pour nous montrer que son caractère essentiel est le sentiment raisonné ; c'est-à-dire que dans la plupart de ses productions c'est l'esprit qui parle plutôt que le cœur. Si, comme nous l'avons dit, elle a cela de commun avec les écoles flamande et hollandaise, de viser à l'interprétation rigoureuse de la nature, elle en diffère sous le rapport de la netteté de l'exécution et de la finesse du travail qui sont le caractère distinctif des deux autres écoles, et qu'elle n'atteint jamais au même degré.

Ses portraits ont un cachet d'austère gravité qui séduit plus qu'il ne charme; sa couleur est froide, et quand elle s'anime, elle dépasse souvent le but. Comparez un tableau religieux allemand, peint dans le cours du XVIe siècle, à un tableau du même genre peint en Italie à la même époque, et vous reconnaissez dans le premier une influence de la modification que les doctrines de Jean Hus, de Luther et de Calvin ont imprimée au génie des peuples du Nord, qui est, sinon le berceau de ces doctrines, du moins le lieu où elles ont plus promptement séduit les esprits. Le doute y arrête l'élan de la foi; elle peut y être aussi sincère, mais elle y est moins ardente.

Enfin, il est bon de savoir que la patience étant un des attributs inhérents au tempérament allemand, les peintres de cette nation sont d'adroits imitateurs et ont admirablement copié les maîtres italiens. Ce qu'a fait en ce genre dans le courant du siècle dernier Dietrich prouve ce qu'ont pu faire avant et depuis lui des hommes aussi habiles.

§ VI. — ÉCOLE ANGLAISE.

Cette école est encore moins connue de nous que celle d'outre-Rhin ; mais du moins nous avons à lui offrir cette excuse, que nos collections publiques n'ont rien d'elle ; ensuite que son originalité, c'est-à-dire son caractère propre comme école, ne remonte guère au-delà du XVIIIe siècle. C'est en vain qu'on cite :

Quesnel, François (1542-1619), comme un de ses fondateurs ; cet artiste appartient à l'école française, puisque, bien que né à Édimbourg, il vint de bonne heure en France, où il mourut, ayant été peintre de la cour de Henri III, et y laissant les plus belles preuves de son talent, consistant surtout en miniatures ;

Olivier, Jean (1556-1617), qui étudia en Italie sous Frédéric Zucchéro, et se livra aux portraits, surtout en miniature. On sait que c'est sur une de ses miniatures que Rubens et Van Dyck firent les portraits de Jacques Ier ; — Ferguson, Guillaume (vivant en 1610), auquel on doit de bons tableaux de nature-morte, surtout des gibiers et des instruments de chasse ;

D'Obson, Guillaume (1610-1647), élève de Van Dyck, dont il ne fut qu'imitateur ; — Richardson, Jonathan (1664-1745), bon peintre, savant théoricien, mais dé-

pourvu de noblesse et complétement étranger à la science du clair obscur; — THORNILL, Jacques (1676-1734), connu surtout par ses fresques de Greenwich et du dôme de Saint-Paul; — KENT, Guillaume (1685-1740), qui alla étudier à Rome sous B. Lutti, et se distingua surtout dans l'architecture; — TAYLOR, Broock (1685-1731), qui fut plutôt homme de lettres et savant que peintre.

C'est en vain, disons-nous, qu'on cite ces artistes et quelques autres, on ne trouve dans leurs œuvres rien qui offre cette communauté de sentiment, de couleur, de composition propre à constituer une école. Ce n'est véritablement qu'à partir de Hogarth, c'est-à-dire au commencement du XVIIIe siècle, que l'Angleterre peut prendre sa place.

L'Angleterre, pour cela, n'avait pas été complétement privée de peintres à dater du moment où les arts refleurirent en Europe; mais la plupart et les plus remarquables, lui furent fournis par les pays étrangers, surtout par l'Italie et les Pays-Bas.

C'est ainsi que, dès le commencement du XVe siècle, Henri VIII, ayant vainement essayé, comme François Ier, d'attirer Raphaël à Londres, se contenta d'y faire venir Nunziata del Toto, élève de Ridolp. Ghirlandajo, le rival, mais non l'égal de Perino del Vaga; Luc Penni, frère du Fattore, l'élève, l'ami et le légataire de Raphaël, et Jean Holbein, qui passa plus de vingt ans en Angleterre, où il laissa une grande quantité de portraits, tant dans les maisons royales que dans les châteaux de l'aristocratie, comme à Windsor, à Hampton-Court, chez les ducs de Northumberland, de Manchester, de Portland, de Newcastle, etc.

Plus tard, Jacques Ier y attira VAN SOMER, Paul, l'Anversois, qui fit son portrait, ceux de Anne de Danemarck, sa femme, et du prince de Galles, son fils, et de plusieurs autres, qui s'y voient encore. — Van KULLEN vint aussi en Angleterre à la même époque,

et y fit beaucoup de portraits en même temps que Van Dyck, autour duquel s'étaient groupés plusieurs Flamands et Hollandais qui lui servirent d'aides ou devinrent ses imitateurs ; comme le Hollandais Adrien Hanneman (1610-1680), qui fit à Londres le portrait de Van Dyck et revint à La Haye occuper le poste de directeur de l'académie, et le Flamand David Beek (1621-1656), qui enseigna le dessin aux enfants de Charles Ier.

Puis vinrent : le chevalier Lely qui, indépendamment de ses beaux portraits, s'acquit un titre à notre estime en protégeant notre célèbre Largillière ; — et Kneller, dont la réputation comme nous l'avons déjà dit, égala presque celle de Van Dyck. Enfin arrive Hogarth, dont les œuvres, comme pensée et exécution, furent pour l'Angleterre une véritable nouveauté.

Hogarth, Guillaume (1697-1764), a eu cela de commun avec bien d'autres, et des plus habiles, de n'être arrivé à la célébrité qu'après avoir passé par les épreuves les plus pénibles de la vie. D'abord peintre d'enseignes, puis graveur de cartes d'adresses, d'armoiries, de frontispices, il ne fut connu que par les figures qu'il peignit et grava pour une édition d'*Hudibras* de Butler, avec le portrait de l'auteur.

La plupart de ses productions sont des scènes comiques où percent toujours un esprit satyrique, une gaieté piquante, très-souvent même burlesque, et une aptitude toute spéciale pour saisir les traits caractéristiques des physionomies, leurs défauts, leurs ridicules, leurs vices ; mais toujours pour en faire jaillir une idée morale, un principe, une leçon.

Implacable bourreau de tous les travers, dit avec raison de lui M. Philarète Chasles, il a laissé dans l'histoire de l'art une trace profonde et originale. Pour frapper le vice, rien ne l'arrête. Philosophe, conteur, romancier, cynique, doué de puissance dramatique et d'observation, il touche à la comédie, il atteint à la

tragédie de la vie privée. Ne pas l'admirer serait injuste, l'imiter serait dangereux.

Nous ne connaissons Hogarth en France que par les gravures de ses œuvres, parmi lesquelles on remarque surtout le *Mariage à la mode*, en six tableaux, qui fait partie de la galerie nationale; *Activité* et *Indolence*, vie opposée de deux artisans, dont l'un devint Lord-maire de Londres, et l'autre fut pendu à Tyburn : *la France et l'Angleterre* ; deux caricatures où il oppose ridiculement « l'urbanité, la gaîté et la bonne mine du peuple anglais à la grossièreté triste et maigre de la nation française, » pour se venger d'avoir été pris pour un espion lorsqu'en traversant la France, après la paix d'Aix-la-Chapelle, il dessinait la porte de Calais; la *Conversation mondaine* ou *les Buveurs de punch*; l'*Election parlementaire*; le *Combat de coqs*; la *Vie du Libertin*, en huit planches, du musée Saône, etc., etc. Viennent ensuite :

Scott, Samuel (mort en 1772), peintre de vues et de marines, qui chercha à imiter Guill. Van de Velde, mais resta bien loin de lui pour la légèreté des vagues, la transparence des eaux et le dessin des figures. On connaît surtout de lui le *Pont de Westminster* et le *pont de Londres en* 1745, qui ornent la galerie Vernon;

Cooper, Richard, qui peignait à Edimbourg en 1735; auteur de plusieurs portraits qu'on prendrait pour avoir été peints par Van Dyck, si le dessin en était plus correct et la touche plus ferme; — Lambert, Georges (1710-1765), auquel on doit des paysages ayant beaucoup de rapport avec ceux du Guaspre, mais d'une exécution plus lâchée;

Wilson, Richard (1713-1782), élève en Italie de Zuccarelli, mais ayant reçu des conseils de Raphaël Mengs, de Joseph Vernet. C'est un des artistes les plus populaires de l'Angleterre, qui le surnomma le Claude Lorrain anglais, éloge qu'il justifie souvent par une composition élégante, une touche spirituelle, une belle

lumière et des ombres bien calculées. La galerie nationale a de lui les *ruines de la ville de Mécène à Tivoli*, d'une excellente qualité ; on connaît encore de lui *Apollon et les saisons*, une *vue du Pô*, *Cicéron dans sa villa*, le *pont de Langallan*, la *tombe des Horaces*, la *mort des enfants de Niobé*, etc. Son malheur, dit M. Philarète Chasles, est d'avoir été trop complètement artiste au milieu d'une société politique et commerçante.

Ici se présente sir Josué Reynolds (1723-1792), qui a joui d'une immense réputation et de tous les avantages qui en sont ordinairement la conséquence. Si, comme peintre d'histoire, il ne fit jamais rien de bien remarquable, il faut convenir que, comme portraitistes non-seulement il se plaça à la tête de tous les artiste de sa nation, mais qu'il peut encore soutenir la comparaison avec les plus grands peintres de l'Europe en ce genre. Peu d'artistes, en effet, ont su donner aux femmes et aux enfants plus de grâce dans la pose, plus d'éclat dans les chairs; sa couleur est douce et harmonieuse, et ses fonds sont disposés avec l'art le plus propre à faire ressortir ses figures. Son dessin laisse malheureusement souvent à désirer, le coloris étant la qualité à laquelle il a pour ainsi dire sacrifié toutes les autres. Arrivant à une époque où, dans les mœurs anglaises, la vie calme et digne du château avait remplacé les mœurs chevaleresques et galantes, il sut faire ressortir dans ses portraits la simplicité souverainement élégante et majestueuse de l'aristocratie anglaise, unique en son genre, et, comme l'a dit avec autant de justesse que d'esprit, M. Bürger, faire poser ses ladies en déesses.

Les œuvres de Reynolds, très-nombreuses d'ailleurs, ne se rencontrent presque jamais dans le commerce ; et, s'il s'y en trouvait, elles atteindraient des prix fort élevés. On peut en juger par les deux portraits de *jeunes filles* que possède à Paris lord Hertford, dont l'un a été payé 54,600 fr. et l'autre 25,000.

La galerie nationale a de lui plusieurs tableaux fort

remarquables ; entre autres, comme grandes compositions, une *Sainte Famille* et *les trois grâces*, *l'enfant Samuel;* comme portraits, celui de *lord Ligonier à cheval*, de sir W. Hamilton de Wyndham. Le duc d'Aumale a, de sa main, le portrait de *Louis-Philippe*, son père, en costume de colonel-général des hussards; le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg a son *Hercule étouffant les serpents*. Reynolds a publié plusieurs discours sur la peinture ; mais il n'a jamais su ni pu joindre l'exemple au précepte, car lui qui recommandait de s'en tenir aux formes générales de la nature, n'a jamais employé dans ses œuvres que des types individuels, des modèles uniquement britanniques; en un mot, des physionomies locales. Il n'est pas jusqu'aux paysages dans lesquels il a placé, par exemple, la *Sainte-Famille*, qui ne soit une copie exacte de quelque gras pâturage d'un point quelconque des trois royaumes-unis.

En même temps que Reynolds jouissait à Londres de la plus grande réputation comme peintre de portraits, Gainsborough, Thomas (1727-1788), obtenait aussi de grands succès dans ce genre, mais il l'abandonna pour se livrer plus spécialement au paysage. Peut-être a-t-il eu tort, car ses portraits, moins fins de ton que ceux de Reynolds, ont souvent plus de noblesse et sont quelquefois d'une régularité de dessin et d'une ampleur de style qui soutiennent la comparaison avec ceux de notre célèbre Largillière. Quant à ses paysages, leur composition est simple, mais d'une admirable vérité, la couleur en est chaude et transparente, les fonds en sont bien compris, et la perspective aérienne en est savamment calculée; mais tout y est l'expression fidèle de la nature, prise dans son sens absolu, rien de plus; aussi Reynolds disait de lui : si Gainborough ne voit pas la nature avec l'œil d'un poète, il la voit avec celui d'un peintre.

De même que les productions de Reynolds, celles de Gainsborough sont peu sorties d'Angleterre. La gale-

rie nationale a de lui plusieurs portraits, et des paysages parmi lesquels on remarque surtout *la Charrette du marché*, *l'Abreuvoir du village*, *les Petits paysans*, etc. Ses œuvres, sans avoir la valeur commerciale de celles de Reynolds, se maintiennent néanmoins à des prix élevés, car dans une vente qui s'est faite à Londres en 1863 (vente Bicknell), on a vu un paysage de lui, *le Repos*, monter à 20,436 fr.. taux auquel il ne serait certainement pas parvenu chez nous.

Un artiste qui partagea la vogue avec Reynolds et Gainsborough, pour le portrait, est Georges Romney (1734-1802). Il n'eut pas leur talent, mais son pinceau est d'une grande facilité; sa couleur est claire, fraîche et brillante, et ses détails sont pleins d'élégance; ses figures manquent en général de caractère. La galerie nationale a de lui une *Etude de Bacchante sous les traits de lady Hamilton*. Cette lady Hamilton qui, de simple servante dans une taverne de Londres, était devenue la femme de sir William Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples, était pour Romney le modèle sur les traits duquel il s'était plu à peindre *Jeanne d'Arc, la Madeleine pénitente*; une *Bacchante*, plusieurs femmes historiques de conditions opposées.

Les autres artistes dont l'Angleterre put aussi à bon droit s'honorer à cette même époque, sont :

W. Benjamin West (1738-1820), qui, bien que d'origine américaine, se rendit de bonne heure à Londres où de grands succès l'attendaient; car il y devint peintre du roi en 1772 et surintendant des peintures royales en 1790 : honneurs dont le rendaient digne une grande sévérité dans le choix de ses sujets, la correction de son dessin, la vigueur de sa touche. Il fut l'ami de Raphaël Mengs. de Reynols et de Wilson; il eut dans Matthieu Brown un élève et un imitateur qui ne sut ni éviter ses défauts, ni s'élever à ses qualités.

La galerie nationale à plusieurs tableaux de West, parmi lesquels on remarque surtout l'*installation de*

l'ordre de la jarretière. Il a orné le plafond de l'académie royale de Londres d'un *Christ bénissant les enfants*. Mais on connaît de lui, entre autres tableaux historiques *Cromwel devant le Parlement*, le *traité de William Penn avec les Indiens* la *mort de Nelson*, et celle du *général Wolfe*, la famille de West, *Elisée et la Sulamite*, et une foule de tableaux dont les sujets sont empruntés à la mythologie, comme *Jupiter et Sèmélé*, *Vénus et Adonis*, *Oreste et Pylade*. Parmi les portraits on connaît surtout ceux de *Georges III* et de la famille royale, de *lord Grosvenor*, du *duc de Portland*, de *lord Behting*, de *lord Lyttelton*;

Cuningham (1740-1793), qui étudia en Italie, où il s'inspira du Corrége, du Parmesan et de Solimène surtout, dont ses ouvrages portent le caractère. Malgré la vie cahoteuse et dissipée qu'il mena, il sut encore assez ménager son temps pour produire des œuvres d'un grand mérite, remarquables surtout par une grande facilité, jointe à un grand fini. Son principal tableau à Londres est une *revue du Grand Frédéric* à Berlin, qu'il avait habitée, et où il avait remporté deux fois le grand prix à l'Académie de peinture;

Fuseli ou Fussli, Henri (1741-1825). Cet artiste, d'origine allemande ou mieux suisse puisqu'il est né à Zurich, fut à la fois homme de lettres et peintre. Comme homme de lettres, il publia un dictionnaire des peintres et des aphorismes sur l'art, qui ne sont pas sans mérite; comme peintre, il prit Michel-Ange pour modèle et, à force de vouloir être hardi et original, toucha presque à l'extravagance.

Ayant habité plusieurs années l'Italie, il vint se fixer à Londres, et trouvant toutes les places prises par Reynolds, Grainsborough, West et Barry, il crut pouvoir y saisir un motif de donner un libre cours à son imagination fantastique. Son début en effet fut un *Cauchemar*. Ce tableau, bien connu par la gravure, représente une femme presque nue, étalée sur son lit, la tête rejetée en bas, les cheveux épars, et oppressée

sous l'étreinte d'un singe accroupi sur sa poitrine, pendant qu'un autre monstre souffle une vapeur empestée entre les rideaux de sa couche.

Une fois lancé dans cette voie excentrique, mais où il obtenait réellement du succès, il ne s'arrêta plus, et fit paraître successivement : *Hamlet* et le *Spectre*, *Titania* et *Bottom*, empruntée à la comédie intitulée : le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dont il s'inspira souvent, puis le *Barde*, le dieu *Thor terrassant* le *Serpent*, la *maison de Lazare*, la *Sorcière de Macbeth*, une *vision du prince Arthur*, *Caïn et Abel*; et une foule d'autres productions qui, toutes néanmoins empreintes d'un sentiment profond du beau, justifient ce qu'on a dit de lui : qu'il avait pris le gigantesque pour le grandiose, la bizarrerie pour l'originalité, l'exagération pour la hardiesse.

Barry, James (1741-1806), fut aussi, comme Fusel, un représentant de cette tendance de l'école anglaise vers la grande peinture historique, allégorique et poétique. Tendance fort louable assurément, mais que son caractère fantasque, son admiration exagerée pour la statuaire antique réduisirent, pour lui à l'état d'illusion, puisqu'il ne put jamais l'atteindre.

Les premiers tableaux qu'il exposa à Londres à son retour d'Italie, où il avait jugé les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël bien au-dessous du degré de perfection qu'il rêvait pour l'art, furent une *Vénus sortant de la mer*, *Jupiter et Junon*, puis un *Mercure* et un *Narcisse*, une *Education d'Achille par le centaure Chiron*, une *Stratonice*, une *Fête de Cérès*;

Mais ces sujets olympiques n'ayant excité aucune sympathie, il se retourna vers un sujet moderne emprunté à l'histoire de son pays, la *Mort du général Wolfe*, qui n'eut pas non plus un grand succès. Ce fut alors qu'il proposa de décorer de peintures bibliques Saint-Paul de Londres, et qu'éconduit de ce côté, il obtint l'autorisation d'exécuter à ses frais dans la grande

salle des Adelphi une série de six tableaux historiques, dans lesquels il eut la bizarrerie, pour ne pas dire la maladresse, d'entremêler à des divinités païennes et une foule de figures allégoriques, des gentlemen anglais, costumés à la mode du temps. Ces tableaux lui attirèrent des critiques auxquelles il répondit si durement qu'il fut expulsé de l'académie de peinture. Il mourut quelque temps après, toujours infatué de ses théories et convaincu de n'avoir pas été compris.

C'est aussi à cette époque que vivait Allan, David, d'origine écossaise, (1744-1796), qu'on a surnommé le Hogarth écossais. Envoyé à Rome à l'âge de 20 ans, il y obtint au concours de l'Académie de Saint-Luc une médaille d'or pour un tableau ayant pour sujet l'origine de la peinture. De retour à Londres, il y peignit des sujets classiques, des paysages des portraits. Ses illustrations du poème de Ramsay, *le Gentil berger*, firent sa réputation.

Comme peintre, disent les historiens de son temps, le mérite d'Allan est assez borné; il n'eut jamais la finesse du dessin, l'harmonie de la couleur ni la grâce, ni la grandeur. Il a fait des portraits qui n'ont de remarquable qu'un caractère individuel; il a peint des paysages, mais ils manquent d'air et de lumière; il a essayé le style historique, mais, *sauf sa Jeune corinthienne* et l'*Origine de la peinture*, tous ses efforts ont été impuissants. Son génie, (si génie il y a), consiste surtout dans l'expression, dans l'humour et la bouffonnerie sarcastique.

Morland, Georges (1763-1804), fut un très habile peintre de genre. Il se livra d'abord au paysage, puis aux scènes grotesques, et finit par adopter les animaux, genre dans lequel il obtint un véritable succès. Son dessin est correct, sa lumière et ses ombres sont habilement distribuées. Rien ne se ressent dans ses œuvres de la vie de débauche et de dérèglement à laquelle il a succombé si jeune, comme notre malheureux Lan-

tara, auquel on peut, le comparer, sous le rapport du talent, de l'incurie et de la misère.

Comme Lantara, en effet, il vécut au jour le jour, exploité par des spéculateurs qui tiraient profit de son insouciance et de ses défauts. On ne voit aucune œuvre de Morland dans les collections nationales. Il n'est pas un peintre de galerie aristocratique; mais il est très populaire en Angleterre et recherché par les artistes qui apprécient avec raison la peinture facile, leste, abondante, et spirituellement sentie. Puis vient :

Lawrence, sir Thomas (1769-1830), qui eut à peu près autant de succès et de réputation pour le portrait que Reynolds, dont il reçut les conseils, s'il ne fut pas son élève, et auquel il succéda à vingt-quatre ans, comme président de l'Académie de peinture de Londres. Il fut cependant bien loin de l'égaler : sa peinture manque en général de solidité ; poussant à l'excès la complaisance pour ses modèles, il a donné à plusieurs des principaux personnages qu'il a peints, des poses maniérées et des attitudes que réprouvent tout à la fois l'art et le bon goût.

Néanmoins ses portraits ont un charme qui séduit, une couleur si douce et si harmonieuse, les accessoires en sont traités avec tant de soin, qu'on ne peut s'empêcher de les admirer. Aussi il n'est pas une famille aristocratique qui n'en possède un ou plusieurs. Quant aux compositions historiques, on ne connaît rien de lui qui réponde à la réputation dont il a joui comme portraitiste.

La liste des personnages qui se sont fait peindre par lui est très longue: les principaux sont l'Irlandais *Curran* et sir *Walter Scott*, *Astley Cooper* et sir *Humphrey Davy*; les lords *Grey*, *Canning*, *Castlereagh*, *Aberdeen*, *William Pitt*, les comtes *Bathurst*, *Robert Londonderry* et *de Liverpool*, lady *Cowper*, lady *Grey et ses enfants*; et parmi les têtes couronnées, on cite surtout *Georges III* et *Georges IV*, *Pie VII*, les *empereurs de Russie* et *d'Autri-*

che, le roi de Prusse, Charles X et *le roi de Rome*. Ses portraits lui rendaient d'ailleurs beaucoup, car celui de lady *Cowper* lui a été payé 500 guinées. C'est la galerie nationale qui a son portrait de l'acteur *John-Philip. Kemble*, et la reine celui du pape Pie VII.

Lawrence a eu dans Opie, Jean, (1761-1807), un compétiteur qui eût certainement contrebalancé sa réputation comme peintre de portraits, si son caractère lui eût permis d'adopter la tenue et les manières qui donnent accès dans le grand monde. Car si son faire est moins harmonieux que celui de Lawrence, il a plus de solidité; sa touche est large et accentuée, son dessin ferme et correct et sa couleur d'une grande vérité. On connaît de lui des scènes familières et quelques compositions historiques dans l'exécution desquelles Lawrence eût probablement echoué.

Ce qui arriva à Opie était aussi arrivé à Hoppner, Jean (1759-1810), que la réputation de Lawrence éclipsa pour ainsi dire, et qui avait pourtant les qualités nécessaires pour obtenir la faveur publique. On en donne, entre autres preuves, ses portraits de *William Pitt* et de l'*Acteur Smith*, qu'a de lui la galerie nationale, son tableau de la *Muse Comique*, et celui de *Vénus et Adonis* de la collection Wyndham de Londres.

Henry Howard (1769-1847), fut aussi un des compétiteurs de Lawrence pour le portrait, mais il resta encore plus éloigné de lui que Jean Opie. Il ne se livra d'ailleurs au portrait que parce que les succès de Reynolds et de Lawrence avaient tellement mis ce genre en honneur ou pour mieux dire en faveur en Angleterre, que peu d'artistes de cette époque jugeaient convenable de s'y soustraire.

Howard avait en effet débuté sous Phil. Reinagle, peintre de paysages et d'animaux, qui avait, soit dit en passant, une aptitude particulière pour imiter ou contrefaire les maîtres hollandais, comme Ruysdael et Hobbéma; et dont il épousa la fille. Il eut été pru-

dent de sa part de s'arrêter à un de ses deux derniers genres; mais, ayant été occupé en Italie par le statuaire Flaxman à copier des statues, il se crut appelé à la grande peinture historique et mythologique, et n'y apporta ni l'aptitude de conception nécessaire, ni les qualités d'exécution et de couleur qui, chez les peintres français de son époque, offrent une compensation. Aussi est-il si peu estimé aujourd'hui qu'il est presque oublié.

On a peu gravé d'après Howard, mais il a beaucoup dessiné pour les graveurs. Ses biographes citent de lui une *Histoire de Pandore*, une *Naissance de Vénus*, une *Diane et ses Nymphes*, la *Maison de Morphée*, la *Jeune Fille aux Fleurs* qui est le portrait de sa fille sous un costume vénitien; mais, dit M. Bürger, Vénus, Diane, Hébé; Pandore et ses nymphes, n'ont pas plus à se louer de lui que le soleil, la lune et les étoiles, qu'il a eu aussi la bizarre idée de mettre en tableau.

Dawe, Georges (1781-1829), pinceau brillant et facile, d'une exécution assez remarquable, se livra tour à tour à l'histoire et au portrait. Son début dans l'histoire fut *Achille désespéré de la mort de Patrocle*, mais n'eut, comme plusieurs autres productions semblabes, telles qu'*Hercule étouffant le Serpent*, une *Mère arrachant son enfant du nid d'un aigle*, qu'un demi-succès. Aussi se livra-t-il plus particulièrement au portrait.

Ayant eu occasion de peindre à Aix-la-Chapelle les portraits de Wellington et de la plupart des souverains coalisés contre la France, il reçut d'Alexandre Ier l'offre de se rendre en Russie, et eut l'occasion d'y faire les portraits de tous les personnages éminents, de ceux surtout qui s'étaient rués avec le plus d'acharnement sur la malheureuse France d'alors. Ces portraits lui donnèrent plus de profit que d'honneur. A peine Alexandre fut-il mort qu'il reçut l'ordre de quitter la Russie et revint à Londres, visita de nouveau la Russie et rentra en Angleterre; où son nom ne survécut guère à sa personne.

Constable, Jean (1776-1837), est cité comme un des plus habiles paysagistes actuels. On a voulu sans doute dire par là qu'il est un des artistes en ce genre qui ont les premiers essayé de secouer le joug de la routine et de ne prendre pour guide que la nature telle qu'elle se représente à leurs yeux et non à leur imagination. A en juger par ce que disent de lui ses compatriotes, il tient tout à la fois de Salvator Rosa et de Ruysdael, si ce n'est d'Hobbéma, ce qui est beaucoup dire, à notre avis ; son œuvre est nombreuse. La galerie nationale et l'Académie royale ont plusieurs tableaux de lui.

Dans son excellent travail sur les peintres anglais, M. Bürger (Toré) a fait graver de Constable : la *Rivière de la Stour*, la *Ferme de la Vallée*, le *Port de Yarmourth*, la *Cathédrale de Salisbury*, le *Champ de blé*, le *Printemps*. Tout en lui reconnaissant de solides qualités, il ne peut s'empêcher de trouver que le feuillé de ses arbres, même un peu reculés, est souvent tapoté, brillanté, agacé, trop plastiquement émaillé de reliefs, qui ont la même valeur que les terrains ou les chaumières et autres objets immobiles... La ramée d'un de ses chênes ou de ses saules, transportée par terre au premier plan, y ferait un gazon court et dru. Ses ciels sont exécutés avec les mêmes procédés que ses eaux et ne sont pas plus impondérables. Comment trouver là Ruysdael et Hobbéma?

Jackson, John (1778-1831), fut comme Gainsborough Reynolds, Lawrence, Opie et Hoppner, un habile portraitiste; inférieur aux trois premiers, il peut, sous ce rapport, être mis au rang des deux autres, ne fût-ce que par son charmant portrait de *Miss Stephens*, la célèbre actrice de Covent-Garden, qui devint comtesse d'Essex.

On dit que de 1824 à 1830, il a exposé plus de 150 portraits. Il travaillait avec une extrême facilité, car suivant un auteur, il fit la gageure de faire en un jour d'été cinq portraits qui lui furent payés 25 guinées chaque. Son nom n'est pas resté très populaire en Angleterre

On voit de lui, au musée de Kensington, son portrait et celui de lord Grey. Celui de Flaxman paraît être son plus beau, puisque Lawrence disait que Van Dyck eût été fier de le signer. Les personnes qui l'ont vu figurer, il y a quelques années, à l'exhibition de Manchester, ne partagent pas tout à fait cette opinion.

WILKIE, sir David (1785-1841), est de tous les artistes de ce siècle un de ceux qui ont joui de la plus grande réputation en Angleterre. Il a surtout peint des scènes familières, dans lesquelles il a réussi à joindre l'originalité propre à sa nation à l'esprit non d'Ostade, ni de Téniers, mais de Jean Steen; ses compositions sont généralement excentriques, et son but semble avoir été bien plus de montrer le côté comique d'une scène que d'en tirer une leçon morale. Sous ce rapport, il est déjà inférieur à Greuze, dont il n'a d'ailleurs jamais atteint la grâce ni le doux coloris. Sa couleur est cependant chaude, mais d'une vigueur qui dégénère souvent en lourdeur, ainsi que son modelé qui est bien arrêté, mais parfois anguleux.

Wilkie a beaucoup produit quoiqu'il, soit mort étant encore dans la force de l'âge; ses tableaux ornent des collections d'où ils ne sortent presque pas. La galerie nationale, l'Académie royale et la reine ont ses plus belles productions. A la vente du roi de Hollande (1850), sa *Famille du Distillateur*, tableau d'un mètre carré environ, a été vendu vingt et quelques mille francs. En 1853, une composition historique, *Marie Stuart quittant le Château de Lochleven*, a été vendue à Londres 18,000 francs.

Les gravures de son *Jour des Rentes*, de son *Marché*, de ses *Nouvellistes*, de ses *Politiques de Village*, de son *Bedeau de la Paroisse*, du *Jour des Loyers*, forment le moindre contingent de ses travaux; on a de lui : le *Collin-Maillard*, la *Saisie*, la *Lecture du Testament*, la *Noce de Village*, les *Moissonneurs pendant l'orage*, la *Lettre de Recommandation*, les *Délices de la musique*, etc. Toutes

ces œuvres sont accaparées par les riches galeries de l'Angleterre, où elles sont immobilisées.

Un artiste dont le talent a excité bien des controverses en Angleterre, dans ces derniers temps, est **Turner**, Guillaume (1775-1851). Les uns en ont fait un génie, les autres lui ont nié toute espèce de talent. Il y a certainement des deux côtés une grande exagération. Si sa touche a une hardiesse qui dépasse souvent les bornes, on ne peut pourtant méconnaître qu'il existe dans la plupart de ses compositions un côté éminemment poétique, une lumière éblouissante, et un art tout particulier de tirer de l'ordonnance la plus simple un effet saisissant. Turner a d'ailleurs changé plusieurs fois sa manière; mais toujours mécontent de la dernière adoptée, il a fini par tomber, surtout après un voyage qu'il fit en Italie, dans une exagération de mise en scène, de dessin et de couleur qui a souvent donné raison à ses détracteurs.

Quelques personnes ont comparé Guillaume Turner, à notre Eugène Delacroix. Nous n'avons pas sous les yeux des éléments de comparaison suffisants pour résoudre cette importante question, mais nous doutons que Turner ait trouvé, pour ses fréquentes excentricités, une excuse ou une compensation aussi puissante que celle que notre compatriote a trouvée dans l'éclat de sa couleur, pour ses irrégularités de composition et de dessin. Les œuvres de Turner forment à Londres, dans le musée national, une galerie à part qui se compose de plus de cent tableaux. Ses œuvres atteignent des prix tellement élevés qu'en 1860 une de ses vues de Venise, le *Grand Canal*, a monté à 63,000 francs. Il n'est pas rare de voir une de ses aquarelles atteindre 8 et même 10,000 francs.

Enfin **Bonington**, et non pas Bonnington, Richard-Parkes (1801-1828), est l'artiste dont l'Angleterre a eu le plus à s'honorer dans le commencement de notre siècle. Mais c'est par pure courtoisie que nous le met-

tons dans l'école anglaise, car s'il est né en Angleterre, c'est en France, où il vint à peine âgé de quinze ans, qu'il s'est formé; et, bien qu'il n'y ait pas beaucoup fréquenté les ateliers, on peut cependant croire que c'est chez Gros, dont il a été quelque temps l'élève, qu'il a puisé son penchant pour la couleur, qui fut le côté saillant de son beau talent. On lui doit des marines, des paysages et des tableaux de genre de petite dimension, mais une immense quantité d'aquarelles, parmi lesquelles on remarque plusieurs belles *Vues de Venise*, qu'il a visitée.

La touche de Bonington est vive, pétillante et naturelle; sa couleur chaude, dorée, est d'une admirable transparence; son dessin est fin et léger, et pourtant son exécution est grasse et d'un bel empâtement. Quoique mort très jeune (à 27 ans), il a beaucoup travaillé. Nous avons de lui *François Ier et la duchesse d'Etampes*, ravissante petite toile qui a coûté 6,700 francs en 1849, mais qu'on paierait certainement de 12 à 15,000 francs aujourd'hui, puisqu'à la vente de lord Seymour, *Henri III recevant l'ambassadeur d'Espagne*, a monté exceptionnellement, il est vrai, pour des raisons étrangères à l'art, à 49,000 francs. Il existe dans le commerce une foule de copies ou d'imitations de ses aquarelles.

Dans l'exposition des tableaux de l'école française, organisée en 1860, sous le titre d'exposition du Boulevart des Italiens, dont nous avons rendu compte dans les nos du 14 juillet et du 4 août 1860, du *Moniteur des Arts*, on remarquait de Bonington : *Anne page et Slender*, d'après les *Joyeuses Commères de Windsor*, de Shakespeare, et la *Charrette*, appartenant, à Lord Hertford; la *Plage de St-Valery*, à M. le marquis Maison; la *Plage de Dunkerque*, à M. Binder de l'Isle-Adam, et deux belles aquarelles, signées des initiales de l'auteur, Le *Page* et les *Bords de la Loire*.

Les collections les plus importantes à visiter en An-

gleterre, indépendamment de la galerie nationale de Londres, de celles de Windsor, d'Hampton-Court et de Buckingham-house, sont: celles de lord Francis Egerton du duc de Devonshire, de sir Robert Peel, de sir Henri Thomas Hope, du duc de Mathberoug, du duc de Bedford, des marquis de Landowne, d'Exeter et de Bute, des comtes de Pembroke, de Cowper, Radnor, de Carlisse, de Scardale, de Leicester, de Spencer, de Darnley, d'Egremont, de sir Thomas Baring, de la famille Methuen, de M. Beckford, de M.-J.-P. Miles, etc., etc.

Quant à la galerie nationale, elle ne date que de 1825, et elle ne compte guère plus de 200 tableaux. On y voit de Léonard de Vinci, un *Christ au milieu des docteurs*; de Sébastien del Piombo, la fameuse *Résurrection de Lazare*; du Baroche, la célèbre Sainte-Famille, appelée la *Madone del Gatto*; du Corrége, un *Ecce homo*, l'*Education de l'amour*, et une *Sainte-Famille* connue sous le nom de la *Vierge au panier* achetée 100,000 fr., somme énorme pour un tableau de 30 et quelques centimètres de haut sur 25 de large, mais qui les vaut assurément; du Titien, *l'Enlèvement de Ganymède* et *Bacchus et Arriane*; du Francia, une belle *Vierge glorieuse*; quelques morceaux choisis du Parmesan, de Garofalo. d'Annibal Carrache, du Dominiquin et du Guerchin.

L'école espagnole n'y présente que deux ouvrages imposants : une *Sainte Famille* et un petit *Saint Jean* de Murillo. Les Flamands n'ont aussi que des échantillons, mais assez nombreux, beaux et variés; par exemple les grands Flamands sont représentés par sept Rubens, parmi lesquels se trouvent, outre *le Jugement de Pâris*, acheté 100,000 fr., la fameuse allégorie appelée *la Paix et la Guerre*; trois Van Dyck, six Rembrandt, au nombre desquels la *Femme adultère* et l'*Adoration des bergers* passent pour des chefs-d'œuvre; deux jolies marines de Guill. Van de Velde, un beau *paysage* de Cuyp, un autre de Van der Neer, et deux ou trois tableaux de D. Téniers.

Les Français ont une part assez belle dans cette galerie; il y a en effet huit tableaux du Poussin tous très-beaux, dix de Claude Lorrain, parmi lesquels il s'en trouve de capitaux, tels que les deux célèbres marines appelées, l'une la *Reine de Saba*, et l'autre, la *Sainte-Ursule*, que nous avons déjà citées; enfin, un admirable paysage de Guaspre Poussin. Parmi les œuvres des maîtres anglais, il faut surtout citer les six tableaux de Guill. Hogarth, connus sous le nom de *Mariage à la mode*, quelques portraits de Reynolds et de Lawrence, et le *Musicien aveugle* de Wilkie.

La galerie de Hampton-Court est surtout célèbre par les cartons de Raphaël. Ces cartons, primitivement au nombre de douze, furent peints peu de temps avant la mort de leur illustre auteur, pour servir de modèle de tapisseries de Flandres. Les sept restant furent achetés par Rubens pour Charles Ier. A la vente de ce prince, Cromwell les fit acheter pour la somme de 300 livres sterl.

Après ces cartons, on y trouve les neuf peintures à la détrempe d'André Mantègne, représentant le *triomphe de Jules César*, puis une collection de portraits historiques, peints en partie par d'excellents maîtres, tels que J. de Mabuse, Albert Durer, Holbein, Moro, Van Dyck, Rigaud, Mignard, etc.

La galerie de Windsor contient à peu près 150 morceaux de peinture distribués dans les appartements. On y compte 31 tableaux de Van Dyck, réunis presque tous dans la même salle. Une autre salle est consacrée aux œuvres de Rubens, parmi lesquelles on remarque surtout un admirable tableau de famille, et deux paysages intitulés, l'un, la *Prairie de Lacken*, l'autre, le *Départ pour le marché*.

On y trouve aussi plusieurs bons tableaux des anciennes écoles d'Allemagne et des Pays-Bas, par exemple divers portraits de Holbein, et les célèbres

Usuriers de Metsys Quentin. Quant aux écoles d'Italie et de France, il faut mentionner un *Saint Jean-Baptiste* du Corrége, un magnifique *portrait d'homme* d'André Del Sarte, et quatre charmants *paysages* de Claude.

La collection de Buckingham-house, formée par Georges IV, offre les plus beaux exemples en productions choisies des Pays-Bas. Dans le nombre des tableaux flamands, on en trouve surtout de très-rares et de la meilleure qualité des maîtres les plus célèbres : Rembrandt, P. Potter, Gér. Dow, Wouwermans.

De l'école française, on y voit un joli petit tableau de Greuze, et l'école anglaise, chose étonnante, n'y est représentée que par deux portraits de Reynolds et deux cadres de Wilkie.

Ce que nous venons de dire de l'école anglaise, suffit pour prouver ces deux choses : 1° que, contrairement à ce que nous donnerait à croire l'absence totale de peintures anglaises dans nos musées, cette école, bien que de date récente, existe et mérite d'être sérieusement étudiée; 2° que les collections anglaises sont assez riches en tableaux des grandes écoles, pour que les artistes de cette nation soient constamment rappelés aux vrais principes de l'art, et ne s'égarent pas soit en voulant s'élever à la grande peinture historique, dont nous semblent les tenir écartés leurs mœurs, même leur religion, soit en persistant à n'interpréter que leur nature spéciale, en toute chose trop exclusive.

§ VII. — ÉCOLE FRANCAISE.

On croit généralement, et la plupart des historiens ont malheureusement accrédité cette croyance, que la peinture n'a été cultivée en France qu'à dater du mo-

ment où François Ier, usant cette fois du moins à propos de la fameuse formule : « Tel est notre bon plaisir » qu'il a le premier employée, attira à sa cour Léonard de Vinci, le Primatice, maître Roux, André del Sarte et plusieurs autres grands artistes.

C'est une erreur. S'il est bien vrai que ces habiles artistes, en décorant de leurs œuvres plusieurs de nos monuments publics, excitèrent parmi nous l'émulation et, en vulgarisant pour ainsi dire l'art, contribuèrent à la création de notre école nationale, il est bien vrai aussi que, même dans ces temps de barbarie, où la France était couverte des ténèbres du fanatisme religieux, et divisée en une foule de petits états soumis à des chefs aussi ignorants que barbares, elle avait des peintres dont les œuvres, bien qu'ignorées du public, pouvaient, sous bien des rapports, soutenir la comparaison avec celles dont avaient à se glorifier les époques correspondantes du moyen-âge, même en Italie.

N'en aurions-nous pour preuve, par exemple, que les miniatures qui ornent l'*Évangile de Saint-Médard* de Soissons, qu'on attribue à des artistes du règne de Charlemagne de 760 à 814; celles de la fameuse *Bible de Charles-le-Chauve* de 840 à 880, et la Bible latine, dite de Saint-Acheul, du XIIe siècle, vendue récemment parmi les manuscrits de la duchesse de Berry, les *heures du duc de Berry*, Jean sans Peur, de 1380; les belles *Cartes à jouer*, peintes pour distraire Charles VI dans sa folie, 1395; les œuvres de René, comte d'Anjou, dont les villes de Rennes et d'Aix ont des spécimens datant de 1430 à 1450; les miniatures dont Jean Fouquet, premier peintre de Louis XI, et duquel nous pensons avoir au Musée deux portraits sous les nos 652 et 653, décora, vers 1480, la traduction française de l'*Histoire des Juifs*; enfin les superbes vitraux dont la renaissance trouva nos cathédrales ornées, et dont plusieurs existent encore aujourd'hui, etc. etc, que nous serions déjà en droit

de revendiquer pour notre pays un genre de gloire qui, jusqu'ici, semble nous avoir été refusé.

La peinture a même eu chez-nous cela de remarquable, qu'une fois admise comme moyen de décoration de nos édifices publics, elle a marché d'un pas si rapide, qu'elle atteignit de suite les nations qui, sous ce rapport, nous avaient devancés, et que, malgré de fréquentes oscillations, elle s'est toujours maintenue à un des premiers rangs. Toutefois, pour ne pas avoir eu de défaillances complètes, elle a éprouvé de notables transformations, correspondant aux principales phases politiques auxquelles nous avons été soumis pendant les trois siècles et demi qui viennent de s'écouler, et dont elles expriment le caractère.

Ces transformations forment ainsi quatre périodes bien distinctes. La première occupe la presque totalité du xvie siècle et peut-être nommée période d'évolution. La deuxième, qui embrasse tout le xviie siècle, se subdivise elle-même d'une manière bien tranchée en deux phases, dont la première est celle de la maturité de l'art chez-nous, et la seconde, la période de sa décadence. La troisième, qui embrasse tout le xviiie siècle, n'est en réalité que la décadence elle-même, s'harmonisant avec les mœurs du moment. Dans la quatrième, qui commence avec notre régénération politique, l'art en reçoit les aspirations, en prend les allures, mais s'affaisse sous le joug de l'empire, pour ne former qu'une époque de transition, et nous conduire à l'art moderne, qui n'est lui-même que le reflet d'une époque d'attente et de recherche.

Seizième siècle.

Cette époque est surtout remarquable, en ce sens que les hommes qui en ont fait la gloire ont eu le

mérite de ne s'inspirer de leurs prédécesseurs qu'autant qu'il le fallait pour ne pas dévier des bonnes traditions, et de conserver leur individualité. Les premiers qui se présentent, car nous ne devons que mentionner en passant LÉONARD, dit le Limousin, l'habile émailleur, et Bernard PALISSY, le célèbre potier, qui furent de grands artistes, mais non des peintres proprement dits ; or, disons-nous, les premiers qui se présentent sont :

Le frère GUILLAUME, dit le Prieur, et CLAUDE, qui vivaient à Marseille vers la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe ; on ne trouve pas de leurs traces en France ; tout ce qu'on sait d'eux se réduit à ceci, qu'appelés à Rome par le Bramante, sur l'ordre de Jules II, pour orner de sujets historiques quelques parties secondaires du Vatican, ils s'en acquittèrent avec un succès qui leur fit une grande réputation en Italie, où le frère Guillaume mourut, après avoir successivement habité Cortone, Arezzo, Florence, Pérouse, et laissé des ouvrages remarquables par un dessin correct, une bonne perspective et un coloris harmonieux ;

FOUQUET, Jean, (1490), dont nous avons déjà parlé, mais qui, indépendamment de ses belles miniatures, à peint des tableaux de grandes dimensions et des portraits comme ceux que nous avons cités ;

Jean COUSIN (1500-1589). Cet homme extraordinaire, qui fut aussi habile comme sculpteur que comme peintre, fut d'abord peintre sur verre et orna de ses ouvrages en ce genre, non seulement les églises de la petite ville de Sens, sa patrie, et des environs, mais plusieurs maisons royales, comme le château d'Anet appartenant à Diane de Poitiers.

Comme peintre, on connaît surtout de lui *le Repas chez le Pharisien*, qui se trouve à Rennes, et son *Jugement dernier*, qu'on voit à notre musée sous le n° 137,

tableau d'une élévation de style et d'une correction de dessin d'autant plus remarquables, que Cousin n'avait jamais vu l'Italie et n'avait eu sous les yeux que les tableaux et les statues que François Ier avait fait venir en France. On a encore gravé d'après lui les *Cyclopes forgeant la foudre*, le *Serpent d'airain*. L'Eglise Saint-Gervais a encore plusieurs de ses vitraux;

Clouet, François, dit Jeannet (de 1500 à 1572 environ), né à Tours d'un père flamand, peintre lui-même, ayant en cette qualité charge à la cour, dont le fils hérita sous François Ier et Henri II. François Clouet est surtout connu par ses portraits, quoi qu'on assure qu'il ait fait quelques compositions.

Ces portraits sont d'une délicatesse d'exécution, d'une élégance de touche et d'une noblesse de pose vraiment inimitables. Les deux seuls authentiques que possède notre musée, *Charles IX* et *Elisabeth d'Autriche*, (nos 107 et 108), révèlent bien un peu l'école flamande par le côté matériel de l'art, c'est-à-dire par la naïveté et la précision des détails, mais ils tiennent à l'école française par la distinction de la tenue et le soin qu'il met à donner à son modèle l'expression la plus avantageuse à sa physionomie.

Les portraits de François Clouet sont très-rares et se paient très-cher quand ils sont authentiques. Nous en avons vu récemment un de femme, de 17 centimètres sur 13, être adjugé à 4,000 fr. (Vente Pourtalès, 1865.) Il a eu beaucoup d'imitateurs, comme le prouvent les quinze ou seize portraits peints à sa manière, qu'on n'ose pas lui attribuer dans notre musée; mais personne n'a su modeler comme lui une tête en pleine lumière, c'est-à-dire en l'absence de tout clair-obscur. On lui attribue communément tous les portraits anciens peints de cette manière, mais sur vingt, donnés comme étant de lui, il y en a, au plus, un de vrai. On en voit quelques-uns à Londres, à Bruxelles, à Vienne et à Berlin,

Comme les artistes italiens auxquels François Ier et ses successeurs avaient confié la décoration du palais de Fontainebleau n'auraient pu suffire seuls à cette tâche, ils s'étaient associé quelques peintres français alors en réputation. Parmi eux on trouve :

Les deux Dubreuil, Toussaint et Louis; et Baldouin, Claude, sur lesquels on ne possède aucun renseignement précis; — Dubois, Ambroise (1543-1614), d'origine flamande, qui fonda une école de peinture à Fontainebleau, où l'on voit encore de ses ouvrages dans la chapelle haute de Saint-Saturnin; — Quenel, François (1542-1619), comme le précédent d'origine étrangère, puisqu'il est né à Edimbourg; il devint le peintre de la cour de Henri III, dont il peignit les principaux personnages, surtout en miniature.

C'est aussi à cette époque que Duguernier, Louis, dit le Vieux, peignit pour le duc de Guise un *Livre d'Heures* où il représenta les plus belles femmes de la cour sous la figure de saintes, mais d'une ressemblance parfaite et d'une admirable exécution. Son frère, dit le Jeune, fut aussi un des plus habiles peintres sur émail de son temps. Ce dernier eut aussi un fils dont les œuvres, dans le même genre, ne le cédèrent en rien à celles de son père.

Mais arrive Fréminet, Martin (1567-1619), artiste habile, qui habita longtemps l'Italie, où il étudia sous Michel-Ange de Caravage et le Josepin. De retour en France et nommé premier peintre de Henri IV, puis de Louis XIII, il fut, à la mort du premier, employé à de grands travaux, entre autres à la décoration de la chapelle de la Sainte-Trinité du palais de Fontainebleau, réminiscence de la chapelle Sixtine de Rome, dont le plafond a été regardé comme un chef-d'œuvre par la science qu'il y déploya en architecture, en perspective et en anatomie. C'est la seule chose qui reste de lui avec son tableau du musée, n° 211, *Mercure ordonnant à Enée d'abandonner Didon*, tableau qui, par

ses contours et sa musculature exagérés, se sent déjà de la décadence italienne, au début de laquelle il avait assisté.

Fréminet a eu pour élève VIGNON, Claude (1590-1673), qui l'imita assez bien pour que leurs ouvrages se confondent : même exagération dans le dessin, même sécheresse dans la touche, seulement coloris moins vif, et manière encore plus expéditive. Nous n'avons rien de lui, mais on voit à Dresde deux de ses compositions, *Adam et Eve avant et après le péché*, où ses qualités et ses défauts ressortent de la manière la plus évidente. Puis viennent :

Simon VOUET (1590-1649), dans les œuvres duquel l'école française se caractérisa et qu'on place pour cela à sa tête, mais qui eut, à vrai dire, plus de réputation que de génie, et qui eût infailliblement entraîné l'école à sa perte si quelques hommes qui le suivaient de près n'eussent pas maintenu ou mieux ramené cette école dans la bonne voie.

Vouet avait eu cependant un début heureux; mais, ayant passé quinze ans en Italie où il avait donné, à Rome surtout, des preuves d'un talent assez marqué pour qu'un de ses tableaux fût jugé digne d'orner une chapelle de la Basilique de Saint-Pierre, il fut à son retour en France ébloui par la fortune. Aussi s'empressa-t-il trop de profiter de ses faveurs en substituant aux bons principes qu'il avait puisés dans l'étude des grands maîtres italiens une manière expéditive qu'on prit pour de la facilité, un style prétentieux qu'il eut le talent de faire passer pour de la grâce, des raccourcis tronqués qu'il donna pour de la haute science.

Il était trop bien en cour pour qu'on ne le prît pas au mot; mais on cherche vainement aujourd'hui dans ses ouvrages des raisons suffisantes de la réputation dont il a joui. On se contente de regretter qu'il n'ait pas mieux mis à profit les heureuses dispositions dont il était doué. Il a peint un grand nombre de plafonds

et dessiné beaucoup de cartons pour la décoration des châteaux et pour les tapisseries de la couronne.

Les tableaux qu'a de lui notre musée permettent de le juger convenablement, et montrent qu'il a cherché à racheter par la fraîcheur de ses teintes, le maniéré ou, si on veut, le gracieux de son dessin, ce que sa composition laisse à désirer sous le rapport du style, et sa pâte sous celui de la consistance.

Vouet a fait aussi des portraits : on voit de lui à Rome celui du cardinal Barberini et dans notre musée celui de *Louis XIII*, dans lequel il a déployé une grande pompe d'ornementation et un grand effet de couleur. Dorigny le fils, et Tortebat, le père, ses deux gendres, ont gravé la plupart de ses tableaux.

Deux des meilleurs élèves de Vouet sont Corneille, Michel (1603-1663), père des deux Corneille, Michel et Jean-Baptiste, dont notre musée a des tableaux et dont nous parlerons plus loin;—Testelin, Louis (1615-1655), également ami de Le Brun, dont le principal mérite est d'avoir été un des premiers à ajouter aux portraits certains accessoires qui en rendent l'aspect plus agréable ;

Mais un des élèves de Vouet, qui pour être peu connu, n'en est pas moins un de ceux qui lui font le plus d'honneur, est Chaperon, Nicolas (1596-1647), surtout cité comme un des plus habiles graveurs de son temps. On a de lui plusieurs *Bacchanales*, qu'il a gravées d'après ses propres compositions, et les loges du Vatican qu'il a gravées en 52 planches d'après Raphaël, et que les hommes spéciaux estiment beaucoup.

Ce que nous disons de Vouet, nous pouvons le dire de Laurent de La Hyre, de Blanchard, de Dufresnoy et de Perrier.

Laurent de La Hyre (1606-1656), en effet, en voulant

imiter le Primatrice et maître Roux, qu'il se plaisait à copier à Fontainebleau, joignit le ton un peu mou du Primatice au dessin maniéré de Vouet, son premier maître, et s'écarta de la nature en cherchant à l'embellir. Ses ouvrages sont encore moins estimés aujourd'hui que ceux de Vouet, parce que Vouet avait de l'initiative, et qu'il ne fut, lui de La Hyre, qu'un imitateur.

On voit peu de tableaux de La Hyre dans le commerce, où ils auraient peu de chances; ils sont restés dans les églises et dans les musées : outre les neuf qu'a delui notre musée, on en trouve à Rouen, à Lyon, à Nantes, à Rennes. Il a fait beaucoup de portraits; entre autres ceux des *marchands*, des *échevins* et des autres *officiers de la compagnie* dans le même cadre. Les trois paysages faisant partie de ses tableaux du musée, n°s 291, 292, et 293, sentent plus la fantaisie que la nature : suivant trop rigoureusement la théorie de la perspective aérienne, il enveloppait d'un brouillard non-seulement ses lointains, mais les figures mêmes qui étaient sur le premier plan.

Laurent de La Hyre est le père de Philippe de La Hyre, qui d'abord peintre comme lui, se livra à l'astronomie, et y acquit une grande et juste célébrité.

Blanchard, Jacques (1600-1638), eut une trop courte existence pour donner à ses heureuses dispositions tout le développement qu'elles étaient susceptibles de prendre. Le peu que l'on connaît de lui prouve, en effet, qu'il savait composer avec noblesse et simplicité, et qu'il était en bon chemin pour devenir un coloriste. Il plut tellement sous ce rapport, qu'on crut, à son arrivée de Venise, pouvoir l'appeler le Titien français, surnom que la postérité n'a pas sanctionné et qu'il ne méritait pas, comme on peut le voir par ses quatre tableaux de notre musée, (n°s 14, 15, 16 et 17).

On connaît de Blanchard beaucoup de vierges et de

Saintes Familles à mi-corps, dont toutes les têtes ont des airs de famille. On cite favorablement les deux tableaux votifs qu'il a faits pour la corporation des orfèvres : *Saint-André à genoux devant la Croix*, et la *Descente du Saint-Esprit*, gravé par Regnesson. P. Daret a aussi gravé de lui un *Saint-Gérôme en contemplation*, et la *mort de Saint-Sébastien*. Il a eu un frère du prénom de J. Bapt., un fils Gabriel et un neveu, J.-Bapt., qui sont aujourd'hui inconnus, excepté ce dernier, dont on voit à Versailles un tableau représentant allégoriquement la *Naissance de Louis XIV*.

Quant à Dufrésnoy, Charles-Alphonse (1611-1665), ses tableaux sont complétement oubliés, et on ne connaît guère de lui aujourd'hui que son poëme sur les arts du dessin, qui a eu quelque succès dans son temps, et ses rapports avec Pierre Mignard, qu'il a eu pour condisciple à Paris et à Rome. Notre musée a cependant de lui deux tableaux, nos 212 et 213, d'un bon dessin, d'une agréable couleur : *Sainte-Marguerite* et les *Danaïdes*.

Il en est de même de Perrier, François (1590-1656), dont le nom s'est conservé bien plus par les belles gravures qu'il a exécutées d'après l'antique, que par ses tableaux. En effet, le dessin de ses tableaux, souvent incorrect, et leur coloris peu agréable, ne sont pas suffisamment rachetés par l'exécution facile et la touche hardie qu'il tenait de Lanfranch, sous lequel il avait étudié avec un nommé Leblanc, dont on voit encore quelques portraits à Lyon, où ils travaillèrent quelque temps ensemble. La collection de gravures qu'a publiées Perrier à Paris et à Rome sous le titre de : *Statuæ antiquæ centum* 1638, *et icones et Segmenta illustrium et marmore tabularum quæ Romæ adhuc existant*, 1645.

C'est à cette époque que vécut Callot, Jacq. (1593-1635), sur la vie duquel on a peu de renseignements. Tout ce qu'on sait de lui, c'est que, poussé par une

vocation irrésistible, il s'échappa deux fois de la maison paternelle, pour aller en Italie étudier les maîtres anciens; qu'il fut attaché à Cosme II, duc de Médicis, et qu'il se distingua surtout comme dessinateur et graveur à l'eau-forte. On croit même assez généralement qu'il n'a que gravé; c'est une erreur, car on connaît de lui, à Rome, une suite de douze tableaux représentant la *Vie du Soldat*; tableaux qui dénotent une conception aussi brillante qu'originale, et une facilité d'exécution peu commune.

On voit aussi de Callot, dans la collection impériale de Vienne, une curieuse représentation de la célèbre *Foire d'Impruneta*, près de Florence, qu'il a signée et gravée lui-même; à Florence, *Jésus-Christ* montré au peuple; à Dresde, le *Châtiment militaire*. Nous n'avons rien de lui, si ce n'est quelques dessins. Ce qu'on lui attribue dans les ventes publiques est généralement trop douteux pour qu'une collection importante en fasse l'acquisition.

Callot a eu pour élève Bosse, Abraham, de Tours (1610-1678), auquel on doit des scènes très spirituellement arrangées, comme les *Heures du Jour*, les *Quatre Ages*, les *Quatre Saisons*, les *Cinq Sens*; — et pour imitateur Dervet, Claude (1611-1642), qui le suivit dans ses gravures, mais dont les tableaux ont une exécution plus lourde et une couleur plus criarde.

Dix-septième siècle, (première phase.)

L'école française, dirigée par les artistes dont nous venons de parler, n'eut certainement pas manqué de faire fausse route s'il ne se fût pas trouvé pour la remettre dans la bonne voie et l'y maintenir, le Poussin, Philippe de Champaigne, Le Sueur, Sébatièn Bourdon, et notre incomparable Claude Lorrain, qui

forment une partie importante de la gloire artistique de la France,et que nous pouvons sans crainte opposer aux grands artistes des autres nations.

Le Poussin, Nicolas (1594-1665), occupe non seulement le premier rang dans notre école, mais il est encore un des plus grands peintres d'histoire sous le rapport moral, dramatique et poétique, but essentiel de l'art. La richesse de ses compositions, l'élévation de son style, la pensée profonde qui ressort de ses expressions, l'ont fait avec raison surnommer le peintre des gens d'esprit.

Né aux Andelys, petite ville de l'ancienne province de Normandie, de parents peu aisés, Le Poussin rencontra et eut le courage de surmonter les obstacles qu'éprouvent ordinairement dans leur début ceux qui n'ont d'autre soutien que le sentiment de leurs forces. Il n'y eut qu'une chose à laquelle il ne se sentit pas la force de résister, c'est la jalousie qu'excita son talent parmi plusieurs peintres alors en réputation à Paris, et à la tête desquels se trouva Vouet. Aussi, abreuvé de dégoûts de toute sorte, il se retira à Rome, où il passa la plus grande partie de sa vie, et où il reçut, entre autres témoignages de l'admiration publique, l'honneur de la commande d'un tableau, le *Martyre de Saint-Erasme*, destiné à être copié en mosaïque pour la basilique de Saint-Pierre.

Le Poussin exécuta peu de tableaux de grande dimension; mais, dans un cadre de moyenne grandeur, il savait renfermer tout un poëme. Il a emprunté un grand nombre de ses sujets aux annales de l'histoire sainte, et les a tous empreints du sentiment de la foi vive et éclairée qui le pénétrait : composition riche, mais bien arrêtée; exécution savante; sentiment profond, expression raisonnée, grande science de dessin, et connaissance exacte des usages et des costumes des anciens; paysages riants et variés, horizons poétiques, qui font oublier quelques écarts de lumière, sont des

qualités qu'on trouve dans toutes les œuvres de ce grand artiste.

Aussi n'ont-elles reçu aucune atteinte des goûts des diverses époques; et, comme aucun artiste n'a plus médité ses ouvrages, il faut toujours craindre, en se permettant de les critiquer, de n'avoir pas fait soi-même assez de réflexions. Quelques-uns de ses tableaux ont poussé au roux et même au noir, il est vrai; mais, sous cette teinte, qui est le plus ordinairement l'effet du temps, on reconnaît et on reconnaîtra toujours le maître.

Le Poussin est dignement représenté dans notre musée qui a trente-neuf de ses tableaux. Les *Sept Sacrements*, que l'on cite comme son œuvre capitale et qui faisaient partie de la galerie d'Orléans, sont aujourd'hui à Londres, chez lord Francis Egerton; son célèbre tableau de la *Prise* et de la *Destruction du Temple de Jérusalem*, fait partie de la collection impériale de Vienne.

Nos musées de Rouen, de Rennes, de Caen, du Mans, de Nantes, ont de ses œuvres. Ses tableaux se maintiendront toujours à un prix élevé. Un des derniers qui aient passé dans les ventes (1845), vente du cardinal Fesch, a été adjugé à 35,000 francs. Il fait aujourd'hui partie de la collection de lord Hertford. Pesne est l'artiste qui a le plus gravé d'après lui; — il a eu pour imitateurs dans ses compositions historiques :

Letellier, Jean (1614-1676), qui était non seulement son élève, mais son propre neveu. C'est à ses soins qu'il dut le mérite de ses ouvrages, Comme lui, son style est simple, son expression est juste quoiqu'à un moindre degré; ses accessoires sont de bon goût, mais ses formes pèchent souvent par excès de rondeur, et sa couleur rougeâtre manque d'éclat. On voit plusieurs de ses ouvrages au musée de Rouen, sa ville natale, qui n'a qu'un seul tableau du Poussin, et encore d'une faible importance, *Saint Denis couronné par un ange*;

Stella, Jacques (1590-1667), fils d'un peintre flamand, qui avait travaillé à Lyon ; conduit fort jeune en Italie, il habita successivement Florence et Rome, où il se lia intimement avec le Poussin, dont il chercha constamment à imiter la manière. Son style, en effet, est élevé, son dessin correct, mais, ne trouvant pas dans le Poussin un grand modèle comme coloriste, il ne sut pas tenir le juste milieu entre un ton froid et un coloris poussé à l'excès.

Les tableaux de moyenne dimension de Stella sont les plus recherchés; ils représentent souvent des pastorales et des jeux d'enfants; sous cette forme, sa manière est agréable et spirituelle. Il a souvent peint sur des plaques d'agathe irisée, comme on le voit dans un des deux tableaux que nous avons de lui, nº 501, *Jésus-Christ recevant la Vierge dans le Ciel*; les veines et les accidents de la pierre en forment le fond. Il a gravé lui-même plusieurs de ses productions, entre autres une *Descente de Croix*. Ses tableaux ne sont jamais d'un prix élevé;

Villequin, Etienne (1619-1688); il n'est guère connu, quoiqu'il ait été de l'Académie, que par le tableau votif qu'il a fait pour la corporation des orfèvres, représentant *Saint-Paul devant Agrippa*, et son *Jésus guérissant les aveugles de Jéricho* du nº 638 de notre musée, qu'on a, même dans ces derniers temps, attribué au Poussin lui-même, duquel il nous semble pourtant s'éloigner assez pour éviter toute confusion. On a gravé d'après lui une *Sainte Famille*, et *Saint Roch et son Chien* ;

Colombel, Nicolas (1646-1717), qu'on croit à tort élève de Le Sueur, auquel il est postérieur de beaucoup, comme on le voit par les dates, ne fut aussi qu'un froid imitateur du Poussin, dont il s'éloigna encore plus que Stella. Cependant, malgré sa teinte froide et violacée, il avait du goût et de la science. Le tableau que nous avons de lui, sous le nº 129, est celui qu'il a donné pour sa réception à l'Académie. il a fait aussi

quelques portraits et plusieurs tableaux d'église, dont les fonds sont généralement d'un heureux effet ;

Mais l'artiste qui a le mieux imité le Poussin dans ses paysages, est Dughet, dit le Guaspre ou Guaspre-Poussin (1613-1675), qui, bien que né et fixé à Rome, où il a toujours habité, peut figurer dans l'école française par cette triple raison qu'il est fils d'un Français établi à Rome, qu'il est beau-frère du Poussin qui avait épousé sa sœur par reconnaissance pour les soins qu'il en avait reçus dans le cours d'une grave maladie, et que c'est sous ce grand maître qu'il s'est formé.

Dughet ou le Guaspre s'occupa exclusivement de paysage, genre vers lequel l'attirait naturellement son goût pour la chasse, et il prit pour guide en cela les travaux de son beau-frère, avec lequel on le confond souvent. Ses sites sont d'un aspect majestueux et bien dégradés ; s'étant aussi pénétré de la manière du Claude, il animait ses tableaux en y faisant sentir les effets du vent et des orages. Le Poussin a quelquefois peint les figures de ses paysages, qu'il traitait cependant assez bien lui-même.

Les œuvres du Guaspre sont très recherchées ; notre musée a payée 5,000 francs celui que nous avons de lui sous le n° 183. On donne souvent dans le commerce, comme étant de lui, les paysages d'Allegrain, Etienne (1665-1736), et même ceux de Francisque Milé, ou Milet, (1666-1723) ; mais ceux-ci sont d'un caractère moins élevé, et le ton bleuâtre de l'horizon en est moins vigoureux. En un mot, ils sont plus maigres de style et de couleur.

Le Poussin a eu pour condisciple et pour ami à Rome, Valentin, dit Moïse, (1600-1632), qui se forma sur les œuvres de Michel-Ange et du Caravage, dont il rappelle la hardiesse et le vigoureux modelé. Cet habile artiste ne nous est généralement connu que par des scènes de buveurs, des rassemblements de bohé-

miens, des concerts, remarquables surtout par la manière dont il fait ressortir les personnages ; ce qui le fait confondre avec l'Italien Manfrédi, duquel on le croit à tort élève, puisque celui-ci était mort quand Valentin vint en Italie.

Mais il ne s'est pas livré exclusivement à ce genre ; il a, en effet, produit de grandes compositions historiques où il a pu déployer toute la puissance de son talent. Les principales sont *Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple*, qui se trouve à Saint-Pétersbourg ; *Moïse et les Tables de la loi*, qu'on voit à Vienne, et le *Martyre des saints Processe et Martinien*, conservé au palais de Monte-Cavallo et reproduit en mosaïque pour la basilique de Saint-Pierre. Les tableaux de Valentin, malgré leur mérite, ne sont jamais d'un prix élevé ; quelqu'importants qu'ils soient, ils se vendent bien plus souvent au dessous de trois à quatre mille francs qu'au dessus.

Le Poussin a aussi donné des conseils, à Rome, à Blanchet, Thomas (1617-1689), excellent dessinateur et habile peintre à fresque, dont les œuvres ont complétement disparu ou sont restées à Lyon, où il avait fondé une Académie. Son principal ouvrage était le plafond de l'Hôtel-de-Ville détruit par un incendie en 1674.

Enfin, en même temps que Le Poussin et Valentin travaillaient à Rome, il s'y trouvait aussi un Français du nom de Mosnier, Jean (1600-1656), que Marie de Médicis y avait envoyé pour faire des copies des grands maîtres. Il en fit en effet une d'après André Solario et une d'après Raphaël. Cet artiste, d'ailleurs bon coloriste et même assez habile dessinateur, quoique maniéré, a produit quelques compositions parmi lesquelles on remarquait les *Quatre premiers Conciles*, qui se trouvaient autrefois dans le palais épiscopal de Chartres. Que sont-ils devenus?

De Champaigne, Philippe, communément appelé de

Champagne (1602-1674), est bien Flamand d'origine, puisqu'il est né à Bruxelles; mais, comme il est venu jeune à Paris sans avoir suivi aucun maître dans son pays natal, qu'il a passé la plus grande partie de sa vie en France, et qu'il y est mort, nous ne voyons aucune nécessité à placer ce grand artiste dans l'école flamande, et nous pensons qu'il est de toute justice, même de notre devoir, de le revendiquer comme une de nos gloires nationales.

Or, Philippe de Champagne, ainsi que nous l'appelons, reçut à son arrivée à Paris des avis de Fouquières d'Anvers, réfugié en France et de Tallemant, Philippe, peintre lorrain. Ayant connu Le Poussin chez ce dernier, il se lia et logea avec lui, pour être comme lui employé aux peintures du Luxembourg, dont Marie de Médicis avait confié la direction à un nommé Duchesne, peintre décorateur qui s'énorgueillissait de sa position au point de traiter durement tous les artistes que le sort plaçait sous sa dépendance.

Phil. de Champagne n'y resta pas longtemps et se retira dans son pays natal, d'où il fut bientôt rappelé pour occuper la place de ce même Duchesne, qui venait de succomber. Depuis son retour à Paris, il n'a jamais quitté cette ville où, grâce à son assiduité et à sa vie retirée, il a peint un nombre considérable de tableaux pour les églises et les résidences royales. Il est mort à 72 ans, à l'abbaye de Port-Royal, où il s'était retiré.

Notre musée possède plus de vingt tableaux de cet homme illustre à plus d'un titre. Toutes ses œuvres portent le cachet d'une élévation d'idées et de sentiment peu ordinaires. Dans leur majestueuse simplicité ses compositions charment et frappent tout à la fois l'esprit et les yeux, imposant toutefois le respect plus que l'admiration, car son dessin est plus correct qu'élégant, et il imitait la nature sans chaleur, sans enthousiasme.

Ses deux tableaux de l'*Apparition de Saint Gervais et*

de Saint Protais à Saint Ambroise, et la *Translation de leur corps*, nos 80 et 81 de notre musée, sont des œuvres de grande école, et son *Christ mort et étendu sur un linceul*, no 70 de notre salon d'honneur, est, sous tous les rapports, une excellente chose à copier. Quant à ses portraits, il en a fait beaucoup; ils sont peints sans efforts, posés avec noblesse et respirent la vie. Celui que nous avons de sa fille, religieuse à Port-Royal, assistée de la mère Catherine-Agnès, qui adresse à Dieu des prières pour sa guérison, est un véritable chef-d'œuvre digne en tout point du noble motif qui l'a inspiré.

On voit de Phil. de Champagne seize tableaux à Bruxelles, et la collection impériale de Vienne a de lui une superbe composition représentant *Adam et Eve pleurant la mort d'Abel*. Ses œuvres ne se rencontrent jamais dans les ventes publiques, excepté toutefois ses portraits qui atteignent des prix élevés quand ils sont authentiques. Une des plus belles gravures qu'on connaisse d'après lui est celle de son *Saint Philippe en méditation*, qui ornait la salle de l'Académie royale de peinture; elle est due à Edelinck.

Phil. de Champagne a eu pour élève son neveu, J.-Bapt. Van Champaigne, qui avait habité l'Italie, fut professeur à l'Académie d'Anvers, et dont on voit à Bruxelles une *Assomption de la Vierge*, et à Versailles le plafond du salon de Mercure. On a vu aussi de lui, dans une exposition qui a eu lieu dans la cour du Palais-Royal et où figuraient son oncle et Le Brun : *Alexandre recevant des soumissions du Roi d'Etiopie, et Ptolémée montrant sa Bibliothèque à des philosophes*. Il est loin d'avoir égalé son oncle, qui l'a cependant plusieurs fois associé à ses travaux; — un des parents de Phil. de Champagne, du nom de Plattenberg, connu en France sous celui de Montagne, Nicolas, qui fit quelques bons portraits, mais se livra particulièrement aux marines, ainsi que nous l'avons dit, a aussi étudié sous lui.

Bourdon, Sébastien (1616-1671), vint très jeune de

Montpellier à Paris, où il fut placé chez un peintre médiocre et donna de bonne heure des preuves des heureuses dispositions dont l'avait doué la nature. Mais, ne pouvant suivre ses études, il fut obligé de s'engager comme militaire; puis, ayant obtenu un congé, il se rendit à Rome, où il se laissa exploiter par un marchand de tableaux qui le faisait beaucoup travailler le payant mal, jusqu'au moment où quelques belles copies qu'il fit des tableaux d'André Sacci, de Michel-Ange,—des batailles, surtout de Pierre de Laar, lui donnèrent les moyens de s'affranchir et de revenir à Paris.

Là encore de nouvelles entraves l'attendaient. Né de parents calvinistes, il fut forcé, par la révocation de l'édit de Nantes, de se réfugier en Suède. Son talent était heureusement parvenu à sa maturité, et il arrivait précédé d'une réputation assez établie pour que Catherine le nommât son premier peintre : les temps étant devenus plus favorables, il revint à Paris en 1653, et fut un des douze fondateurs de l'Académie de peinture, dont il devint recteur.

Sébast. Bourdon fut un artiste aussi laborieux qu'habile; il n'avait que vingt-cinq ans quand il fut choisi pour le tableau votif de la corporation des orfèvres, représentant le *martyre de Saint-Pierre*, qu'on voit au musée sous le nº 42, et qui fit présager le brillant avenir que justifièrent ses nombreux travaux. Il traita avec un égal succès l'histoire, le paysage et le portrait. Il fit d'heureux pastiches de plusieurs maîtres flamands, comme on le voit par les deux tableaux que nous avons de lui dans ce genre, nos 44 et 45, joignant à la touche délicate et transparente de ces maîtres une grâce qui ne leur est pas habituelle.

Dans les tableaux d'histoire, Bourdon a une distribution antique, une expression austère, originale, souvent sauvage; un dessin correct, un style plein de noblesse. Sa couleur sent le soleil d'Italie, qu'il avait

assez longtemps habitée dans sa jeunesse pour s'initier à la manière des grands modèles.

Malheureusement, différent en cela du Poussin, son imagination ardente ne lui laissait pas le temps de terminer suffisamment ce qu'il avait conçu : il fallait que ses pensées fussent jetées sur la toile comme des traits de feu; et, chose assez commune chez les hommes de ce caractère, les œuvres qu'il a le plus longtemps méditées et le plus finies ne sont que les meilleures. Il paria, dit-on, une fois de faire douze têtes d'après nature en un jour. et, non-seulement il gagna le pari, mais ces têtes n'étaient pas les moins belles qu'il eût faites.

Notre musée possède assez de tableaux de Sébast. Bourdon pour montrer son habileté dans les différents genres qu'il avait adoptés, et le classer parmi les chefs de notre école. Il a gravé de sa propre main plusieurs de ses tableaux, entre autres les *Sept Œuvres de Miséricorde*. La *Descente de Croix* et le *martyre de Saint-Pierre* de notre musée sont généralement estimés de 15 à 20,000 francs. La cathédrale de Chartres a aussi de lui le *martyre de Saint-André*, qui lui fait le plus grand honneur.

Le Sueur, Eustache (1617-1655), est le dernier des peintres de notre école, qui, sans avoir jamais quitté la France, eut le talent de résister aux procédés académiques que les Vouet et les La Hyre, ses maîtres, avaient substitués aux grandes traditions italiennes, et sut conserver aussi intactes que possible cette élévation de sentiment et cette pureté d'exécution qui sont l'apanage des nobles écoles. Sa vie fut aussi une suite non interrompue de peines et de labeurs.

En effet, méconnu d'abord et persécuté par Le Brun, auquel son talent portait ombrage, il ne reçut que peu de faveurs de la cour; mais il en fut dédommagé par d'importantes commandes que lui firent de riches

particuliers, et il mit le sceau à sa réputation par sa célèbre *galerie de Saint-Bruno* (vingt-quatre tableaux), véritable chef-d'œuvre qu'on ne se lassera jamais d'admirer, parce qu'elle offre un magnifique exemple de composition sage, noble et gracieuse, d'exécution remplie de charmes et d'expressions à la fois élevées et naïves, d'idées poétiques, dont le côté abstrait n'empêche pas de saisir le sens précis; enfin d'attitudes vraies, de draperies habilement disposées, de coloris doux et harmonieux.

Un peu moins de naïveté dans la composition et un peu plus de fermeté dans le pinceau, et Le Sueur eût véritablement mérité le surnom de Raphaël Français, qu'on s'est quelquefois plu à lui donner.

On a dit et on a souvent répété que Le Sueur serait devenu un peintre parfait, si une vie plus longue, car il est mort, comme Raphaël, à trente-sept ans, lui avait permis d'associer une couleur plus vigoureuse à ses rares qualités, mais a-t-on bien examiné si ces qualités pouvaient s'associer avec la couleur vénitienne, par exemple, si cette couleur n'aurait pas exigé le sacrifice de la pureté du dessin, de la suavité de l'expression et de l'élégante simplicité des draperies, qui font le charme de cette étonnante et sublime composition ?

Indépendamment de la Galerie de Saint-Bruno, qui suffit, selon nous, pour placer son auteur au rang des plus grands maîtres de toutes les écoles, et de onze autres compositions religieuses non moins importantes, notre musée a de Le Sueur d'autres œuvres qui prouvent que son pinceau pouvait aisément passer du sévère au gracieux : témoins ses douzes tableaux mythologiques dont les principaux ont fait l'ornement de l'hôtel Lambert, et qui sont peints avec toute la grâce qu'exigeait le genre.

Il a eu pour élèves ses trois frères, Pierre, Antoine et Philippe, qui l'ont aidé dans ses travaux et souvent

même copié. Il a laissé une quantité presque incroyable de dessins et d'études en tout genre. F. Chauveau a gravé son *Cloître des Chartreux*; B. Audran, le tableau d'*Alexandre malade*; B. Picard, *Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitocris*; Et. Picard, le *saint Paul faisant brûler les livres des Ephésiens*; G. Audran, le *martyre de Saint Laurent*.

Comparés entre eux, les quatre artistes dont nous venons d'étudier succinctement la vie et les œuvres offrent cela de remarquable, comme caractères distinctifs et signes différentiels :

Que Le Poussin a plus de profondeur, de gravité et de science, et se rapproche plus des productions de l'antiquité grecque que les trois autres;

Que Philippe de Champagne brille surtout par la majestueuse simplicité de sa composition et un talent d'exécution sagement raisonné;

Que Sébastien Bourdon, dont le pinceau est plus souple, a plus d'initiative et de variété dans la composition et plus de feu dans l'exécution ;

Que Le Sueur a plus de candeur dans le style, plus de douceur et de grâce dans l'exécution, et rachète par ces deux qualités ce qu'il perd à être comparé aux trois autres pour la couleur et la fermeté du dessin.

Gellée, Gillée ou Gelée, Claude, dit le Lorrain, ou plus simplement Claude Lorrain (1600-1682), semble être né pour couronner dignement, en la complétant, la gloire que les quatre artistes précédents ont fait jaillir sur l'école française de cette époque. Ce qu'il importe de savoir sur la vie de cet artiste extraordinaire, inimitable, se réduit à ceci :

Né au château de Chamagne sur les bords de la Moselle, ancienne province de Lorraine, il perdit de bonne heure ses parents et se rendit à douze ans à Fribourg

chez un de ses frères, habile graveur sur bois, qui lui donna les premières notions du dessin, il se rendit de là en Italie où il entra chez Auguste Tassi, qui le prit en amitié et lui donna d'excellents conseils. Quelques paysages peints pour de grands personnages, entre autres pour le cardinal Bentivoglio, ayant eu un grand succès, il se vit accablé de travaux et ne put bientôt plus répondre aux commandes qu'on lui adressait de toutes parts. Il travaillait cependant avec une grande facilite, puisqu'en une seule année (1644), il fit dix-sept tableaux.

De tous les peintres de paysages, aucun n'a rendu la nature tout à la fois avec plus de vérité, d'éclat et de poésie.. Personne n'a fait des ciels aussi vaporeux, n'a obtenu comme lui, des effets de lumière si bien compris qu'on y distingue les différentes heures du jour; personne n'a su mieux que lui varier ses sites, leur donner un aspect plus séduisant, une couleur plus fraîche et plus harmonieuse. Etre idéal sans sortir de la vérité; imiter la nature sans la suivre servilement, sont des qualités qu'aucun artiste n'a possédées à un aussi haut degré que lui. Les monuments qui garnissent ses paysages sont toujours d'une magnifique architecture; et, enveloppés, comme ils le sont, d'une atmosphère transparente, ils produisent un admirable effet. Il n'a peint que très-rarement ses figures; il les faisait faire par d'autres artistes, comme Philippo Lauri, Jean Miel et Jacq. Courtois, dit le Bourguignon, ainsi qu'on le voit dans ses *Israélites en adoration* de la collection Morisson, et dans le *siége de la Rochelle* du n° 223 de notre musée.

Craignant que ses œuvres ne fussent contrefaites, et voulant en connaître le nombre et la composition, Claude les a toutes dessinées lui-même et en a fait un recueil connu sous le nom de *Livre de Vérité*. Ce recueil appartient aujourd'hui à la famille du duc de Devonshire qui le conserve précieusement. Comme il a été gravé, on peut le consulter à la Bibliothèque Impériale, et par là contrôler l'authenticité de ses œuvres. Chose éton-

nante, cet homme, si fort en son art, était si peu lettré que son livre dit de Vérité porte pour épigraphe cette singulière phrase :

« *Audi* 10 *d'agosto* 1677
Ce présent livre appartien à moy que j'e faict durant ma vie Claudio Gillée dit le Lorains
A Roma ce 22 *aos* 1680. »

Claude, une fois fixé à Rome, n'en est plus sorti. Aucun autre climat ne pouvait mieux se prêter à l'étude de la lumière et des autres phénomènes atmosphériques, qu'il a si bienrendus.

On a pu le copier, mais on ne l'a jamais imité; c'est ce dont on peut aisément se convaincre en comparant ce qu'on prend pour être de lui avec le magnifique assemblage de ses tableaux que possède notre musée, où il s'en trouve seize, dont plusieurs de la plus grande beauté. La galerie nationale de Londres en a dix, parmi lesquels sont les deux célèbres marines appelées l'une la *Reine de Saba*, l'autre la *Sainte-Ursule*. La galerie formée à Westminster par le marquis de Grosvenor en a six magnifiques, et c'est à Naples qu'est sa célèbre *nymphe Egérie*. M. Rotschild a de lui un *Lever du soleil* d'un effet admirable.

Les tableaux de Claude se sont toujours maintenus à un prix très-élevé. En 1805, deux pendants qui, avaient appartenu au prince de Bouillon, se sont vendus 8,000 guinées. Si ceux qui, chez nous, portent les numéros 221 et 222, étaient mis en vente, ils dépasseraient certainement ce prix.

Les deux Patel, le père surtout (1654-1703), ont cherché à imiter Claude, mais sont restés bien loin de lui. Cependant leurs paysages sont bien composés, leur architecture est dessinée avec goût, la forme de leurs arbres est élégante, mais trop arrêtée, et leur couleur tire sur le vert bleu, c'est ce qui les fait reconnaître. Notre musée a deux tableaux du père et quatre du fils. On les confond assez souvent.

Dix-septième siècle (deuxième phase).

La seconde moitié du XVIIe siècle est en général, pour notre école, le prélude de sa décadence. Non pas qu'elle ne comptât pas un certain nombre d'artistes habiles, mais la plupart, plus pressés de produire que de méditer, adoptèrent les systèmes imposés par la routine et s'y conformèrent si rigoureusement que la peinture devint le privilége exclusif de quelques familles, telles que celles des Mignard, des Coypel, des Boulogne, des Hallé, des Jouvenet, des Restout, des de Troy, des Parrocel, des Martin, des Van Loo, etc.

Le BRUN, Charles (1619-1690), est le chef de cette seconde moitié du XVIIe siècle au même titre que Le Poussin a été le chef de la précédente. Elève de S. Vouet, il se rendit à Rome sous les auspices du chancelier Ségnier, qui le confia au Poussin, retournant s'y fixer. Mais, désireux de jouir de la réputation que lui donnèrent ses premiers succès, il revint directement à Paris, y fut comblé d'honneurs, exerça un pouvoir vraiment despotique sur l'art qu'il personnifia en lui-même, et lui imprima ce caractère uniformément théâtral et maniéré qui fut le cachet de l'époque.

On ne peut cependant, sans injustice, refuser à Le Brun un immense talent; travailleur infatigable, il sut faire face aux entreprises les plus grandioses, donna de sa propre main le dessin de tout ce qui s'exécutait sous ses ordres pour les églises, les palais et les résidences royales, dont la décoration était confiée à ses soins; et il trouva encore assez de temps pour peindre lui-même une immense quantité de tableaux, dont ses belles *Batailles d'Alexandre* et plusieurs autres compositions non moins remarquables, démontrent

toute l'importance. On voit de ses œuvres à Cherbourg, à Grenoble, à Lille, etc., etc.

En voyant ces tableaux, on regrette vraiment qu'un homme aussi habile n'ait eu, pour exécuter des compositions d'une science aussi profonde, qu'une expression exagérée, un dessin pénible, un coloris sourd, briqueté et sans éclat; défauts qu'une étude plus sérieuse des grands modèles eût certainement modifiés. Si les plus importantes de ses œuvres sont restées en France, on en voit aussi à Venise, à Rome, à Florence, à Dresde, à Berlin, à Munich, à Vienne et à Saint-Pétersbourg. On a de lui des *Conférences sur l'expression des différents caractères des passions*, publiées en 1667 avec figures.

Le Brun a eu pour amis et pour condisciples, chez Vouet, les deux Testelin, Louis et Henri (1615), complétement oubliés aujourd'hui, mais qui ont joui dans le temps d'une certaine réputation que leur avaient méritée plusieurs compositions d'un assez beau style, parmi lesquelles on remarquait autrefois à Notre-Dame, de Louis : *la Résurrection de Tabithe par saint Pierre et la Flagellation de Paul et de Silas.*

Le Brun s'est fait aider pour ses batailles d'Alexandre par Claude Audran, frère du célèbre graveur de ce nom; mais l'artiste qui a le plus travaillé avec lui, tant à Versailles qu'à Paris, est Verdier, François (1650-1730), auquel il donna même sa nièce en mariage. Ce Verdier, qui ne manquait pas de talent, a beaucoup peint pour les églises de Paris, et a fait une immense quantité de dessins qui ont presque tous été gravés.

Les œuvres de Le Brun étant en général, excepté ses portraits, de grandes compositions, passent trop rarement dans les ventes pour qu'on puisse leur assigner une valeur commerciale; on peut seulement dire que, lorsqu'elles s'y présentent, elles n'obtiennent pas un prix proportionné à la haute position qu'a eue leur

auteur. Ses *batailles* ont été gravées par G. Audran ; la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, par Edelinck ; le *Christ aux anges*, par le même ; le *Massacre des Innocents*, par Loir ; la *Galerie de Versailles*, par différents graveurs, etc.

On compte au nombre des élèves de Le Brun Houasse, père, Réné-Antoine (1645-1707), ancien directeur de l'Académie de Rome, auquel on doit le plafond du salon de Vénus à Versailles et quelques autres productions sans caractère bien déterminé. Son fils, Michel-Ange, se rendit en Espagne, où il devint premier peintre de Philippe V, mais ne laissa guère plus trace de son passage dans la carrière que son père.

Voyons maintenant le rôle qu'ont rempli à cette époque les diverses familles que nous venons d'énumérer ;

Les Mignard connus ne sont qu'au nombre de deux : Nicolas (1608-1668), et Pierre (1610-1695), tous deux nés à Troyes, en Champagne, de parents d'origine anglaise. La réputation de Pierre a tellement absorbé Nicolas, que celui-ci est presque totalement oublié ; et c'est à tort, car on a de lui plusieurs tableaux d'histoire qui ne sont pas sans mérite, et des portraits parfaitement réussis, qu'on donne à son frère, dont ils n'ont pourtant, il faut le dire, ni la grâce ni la fraîcheur.

Nicolas a eu deux fils, Pierre, élève de son oncle, qui fut d'abord peintre de Marie-Thérèse d'Autriche, puis architecte du roi, et Paul, qui donna pour sa réception à l'Académie le portrait de son père, gravé par Antoine Masson.

Mignard, Pierre, dit le Romain, pour le distinguer de Nicolas, qu'on appelait Mignard d'Avignon, de la ville qu'il a longtemps habitée, est aussi élève de Vouet comme Le Brun, dont il fut le rival, et qu'il parvint à discréditer à la cour. N'ayant surtout à ne

nous occuper que de sa carrière artistique, nous nous bornerons ici à dire qu'il eut, comme Le Brun, le tort immense de sacrifier les grands principes aux systèmes convenus et de chercher avant tout à plaire aux heureux du jour, surtout aux femmes de la cour, sous la protection desquelles il se plaça et dont il ne songea qu'à flatter les goûts.

Il parvint en effet, par certains artifices de palette, à donner à ses portraits une carnation si fraîche, un modelé si doux et si moelleux, un arrangement si riche et quelquefois un fini si précieux, qu'il enleva tous les suffrages, et qu'on personnifia sa manière, dit-on, par une expression tirée de son nom : La Mignardise.

Il ne fit pas cependant que des portraits ; mais ses grandes compositions historiques, comme on peut le voir par celles qui décorent encore le plafond des palais de Versailles, de Saint-Cloud et d'autres édifices, aussi bien que ce qui reste de sa coupole du Val-de-Grâce, n'ont ni l'expression, ni l'énergie des grandes écoles qu'il avait eu l'occasion d'étudier pendant un séjour de plus de vingt ans qu'il fit en Italie. Ses tableaux religieux sont souvent dépourvus de sentiment et respirent un air de coquetterie bourgeoise peu approprié au sujet. Témoin sa *Vierge au raisin* du n° 349 de notre musée, qu'on a si souvent copiée : c'est le portrait d'une jolie femme et d'une douce mère, et rien de plus.

Les ouvrages de Mignard, avidement recherchés autrefois, ont aujourd'hui perdu une grande partie de leur prix. Il est vrai que la plupart des portraits, principalement ceux qu'on rencontre dans le commerce ou dans les ventes publiques, peints à sa manière, sont de son frère ou des fils de celui-ci. Mignard n'en fut pas moins un grand artiste, un peintre passionné pour son art, qu'il exerça jusqu'à l'âge de 84 ans. S'il ne fut pas un artiste inspiré, il fut du moins un peintre très habile. Comme homme, il a eu à se reprocher de se poser trop ouvertement en rival de Le Brun, dont il hâta la mort

et dont il se fit concéder les places et les revenus, mais auquel il resta toujours inférieur.

On cite comme le chef-d'œuvre de Mignard, en tableaux, l'esquisse qu'il a faite à Rome pour le maître-autel de la chapelle de l'église Saint-Charles *de' Catenari*, mais exécutée par Piètre de Cortone, et, en portraits, ceux de *Mme de La Vallière* et de *la marquise de Feuquière*, sa fille. Celui de *Mme de Maintenon*, que nous avons au musée, sous le nº 359, est le dernier qu'il ait fait; il avait alors plus de 80 ans; aussi n'est-il pas des meilleurs. C'est Daullé qui a gravé le beau portrait de sa fille.

En même temps que les Mignard vivaient les deux frères Bobrun ou Beaubrun, Ambroise et Charles (de 1603 à 1692). Leurs portraits, très-ressemblants, quoique maniérés, ont eu aussi un grand succès à la cour de Louis XIV. Ils avaient eu pour oncle Bobrun, Louis, qui peignit avec succès des portraits dans le genre des Porbus, avec lesquels on peut aisément les confondre.— Lambert Martin (1630-1699), leur élève, mais sur lequel on n'a aucun détail biographique, a donné pour sa réception à l'Académie leurs portraits, qu'a notre musée sous le nº 309,

Les Boullongne, ou plus simplement les Boulogne, ont été au nombre de trois : Louis, le père, et les deux fils : Bon-Boulogne et Louis de Boulogne. Le père (1609-1674) est le moins connu, quoiqu'il ait été membre de l'Académie. Les trois tableaux qu'il a faits pour Notre-Dame : *Saint Siméon*, le *Miracle de saint Paul dans Ephèse* et le *Martyre de ce saint*, eussent à peine suffi pour tirer son nom de l'oubli, sans ses deux fils, qui ont joué un rôle assez important.

Bon-Boulogne, l'aîné (1649-1717), est le plus connu de la famille Ayant passé cinq années en Italie il se pénétra assez de la manière du Corrége, et surtout des Carrache, pour devenir un habile dessinateur et un

bon coloriste. C'est de lui que sont les trois tableaux inscrits, au musée, sous le nom des Boulogne. Celui qui porte le n° 33, *Hercule contre les Centaures*, est son tableau de réception à l'Académie ; mais il a peint pour les Invalides la chapelle de Saint-Gérôme et celle de Saint-Ambroise, et, pour Notre Dame, le *Paralytique*; productions d'un assez beau caractère et d'un style que n'auraient pas désavoué des artistes plus en renom que lui. Il a aussi fait de bons portraits et des pastiches des maîtres de l'école lombarde.

Louis de Boulogne (1654-1734), élève, comme le précédent, de son père, n'a pas eu plus de talent ; mais il a tiré un excellent parti de son nom, puisqu'il a été anobli et a succédé à Antoine Coypel, comme premier peintre du roi. Il est resté aussi à Rome, où il a copié de grandeur naturelle, pour être mises en tapisseries, l'*Ecole d'Athènes* et *la Dispute du Saint-Sacrement*. Protégé par le roi lui-même, il obtint la décoration de plusieurs palais et la peinture de la coupole des Invalides, où sont représentés les principaux événements de la *Vie de saint Augustin*.

Gault de Saint-Germain caractérise ainsi les membres de cette famille, qui compta aussi comme peintres deux femmes, sœurs des deux précédents, filles par conséquent de Louis (Geneviève et Madeleine) : « Composition systématique, érudition faible, expression modérée, dessin rond, touche molle, costumes de caprice, désordre dans les draperies, héros de théâtre, femmes naïves, têtes françaises coiffées à la Maintenon, coloris haut, frais, harmonieux; pinceau suave et moelleux. » Ce jugement est sévère et se ressent du mépris injuste, disons plus, ridicule, qu'affectaient les partisans de l'école de David pour ses devanciers ; mais il ne doit pas nous empêcher de reconnaître dans les deux artistes, dont il est ici question une grande habileté pour la composition et une exécution souvent pleine de charme.

Boulogne, le père, a eu pour élève Lichérie, Louis

(1642-1687), qui fut choisi par Le Brun, pour remplir les fonctions de professeur à la manufacture des Gobelins, et donna pour sa réception à l'Académie le tableau d'*Abigaïl devant David* du nº 323 de notre musée.

Quant aux élèves de Louis, le jeune, dit de Boulogne, les principaux sont Courtin, Jacq.-Franç., reçu à l'Académie en 1710, qui, indépendamment de quelques tableaux d'église, a peint avec esprit plusieurs scènes d'intérieur, comme l'*Amour médecin*, la *Jolie fileuse*, etc. ; — Bertin, Nicolas, reçu professeur en 1715, et auquel on doit le tableau de notre musée représentant *saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine Candace sur le chemin de Jérusalem, à Gaza*, nº 10 ; — et Galloche, Louis, reçu également académicien en 1711, dont les principaux titres à la renommée sont moins ses tableaux que ses *Discours sur les principales conditions de l'art*, et l'école qu'il ouvrit à Paris, de laquelle sortirent plusieurs élèves distingués, entres autres Le Moine.

Les Coypel sont au nombre de quatre. Le chef de la famille est Noël. Il eut deux fils : Antoine et Noël-Nicolas. Le quatrième du nom est Charles-Antoine, fils d'Antoine; mais les plus connus sont Noël le père et Antoine, son fils aîné.

Le premier, Noël (1628-1707), a peut-être eu moins de réputation que son fils; mais aux yeux des amateurs sérieux qui jugent le succès moins par la gloire qu'il a procurée que par les faits sur lesquels il est établi, il l'emporte sur lui par la solidité et l'étendue des connaissances. Nommé directeur de l'école française à Rome, après avoir fait ses preuves à Paris, il profita de son séjour en Italie pour étudier les grands modèles, et fit sous leur inspiration les quatre tableaux que nous voyons de lui au musée, représentant des faits empruntés à la vie de *Solon*, de *Trajan*, d'*Alexandre Sévère* et de *Ptolémée Philadelphe*.

Ces tableaux destinés au cabinet du roi, à Versailles, eurent un grand succès à Rome et lui procurèrent, entre autres faveurs, à Paris, le poste de directeur perpétuel de l'Académie, devenu vacant par la mort de Mignard. Etudiés avec soin, ils prouvent malheureusement que si leur auteur connaissait et aimait ce qu'on appelle le grand dans les arts, il n'en avait pas le sentiment intime.

Ils rappellent en effet le Poussin et Le Sueur par le style général de la composition et par les détails; mais, traités par ces deux grands maîtres, les fonds n'en auraient pas été surchargés d'ornements d'architecture qui enlèvent de la valeur au sujet principal; la pose des personnages eût été plus simple et plus noble, la vérité historique eût été plus respectée dans les costumes, et la couleur eût été plus substantielle sans être moins harmonieuse.

On connaît encore de Noël Coypel, par la gravure, une *Samaritaine*, une *Madeleine aux pieds du Christ;* il a peint plusieurs plafonds aux Tuileries et la voûte du sanctuaire aux Invalides. Les quatre tableaux qu'a de lui notre musée, et que nous venons de citer, ont été gravés par Duchange et les deux frères Dupuis. Le tableau inscrit sous le n° 142, la *Réprobation de Caïn après la mort d'Abel*, est celui qu'il a donné à l'Académie pour sa réception.

Coypel le fils, Antoine (1661-1722), eut quelques-unes des qualités du père; mais au lieu d'étudier, comme celui-ci, le Poussin ou Le Sueur, il se laissa séduire par le Bernin, qu'il avait eu l'occasion de voir à Rome, et rapporta en France le goût affecté de cet artiste, qui était trop en rapport avec les mœurs de l'époque pour qu'il cherchât à s'en débarrasser.

Quelques-uns de ses tableaux d'histoire ayant eu du succès parce qu'il avait donné aux Grecs et aux Romains qui en faisaient partie des physionomies fran-

çaises, il se crut dans la bonne voie, et il tâcha d'éterniser par son pinceau toutes les afféteries qui étaient alors à la mode; ce qui plut à la cour parce qu'elle se reconnaissait dans ses ouvrages et voyait avec plaisir l'art s'écarter de la nature pour prendre exemple d'elle. Aussi, non-seulement il devint premier peintre du roi, mais encore il obtint le titre d'écuyer avec des lettres de noblesse, et reçut du régent, comme témoignage de sa haute satisfaction, un carrosse et une pension de 1,500 livres pour son entretien!

Il faut pourtant reconnaître qu'Antoine Coypel n'était pas un artiste ordinaire. S'il n'était pas né, pas plus que son père, avec le génie nécessaire pour saisir ce qu'on appelle la *poétique* de l'art, il savait composer avec esprit et exécuter avec une grande facilité. Ses expressions étaient vives, pathétiques et gracieuses, et, s'il n'avait pas été égaré par un faux goût, il tiendrait un rang distingué, non parmi les grands maîtres, mais parmi ceux, comme on l'eût dit alors, qui entretiennent le feu sacré sans le raviver.

L'ouvrage le plus important d'Antoine Coypel, celui dans lequel il avait cherché à développer tous ses talents, et où il n'avait réussi qu'à mettre au plus grand jour ses défauts, était la nouvelle galerie du Palais-Royal, aujourd'hui détruite, où il avait représenté quatorze sujets de l'*Enéide*. Par l'air français et les manières qu'il avait répandus dans ces morceaux, on eût dit qu'il avait fait une Enéide travestie.

Indépendamment des quatre tableaux que notre musée a d'Antoine Coypel, on en voit encore plusieurs dans Paris; par exemple, à Notre-Dame et à l'Assomption, qui ont de lui, la première une *Assomption* et *Jésus-Christ dans le Temple avec les docteurs;* la seconde la *Visitation*, la *Conception* et la *Purification*. Tardieu a gravé d'après lui les *Adieux d'Hector*, la *Colère d'Achille*, *Vénus dans les forges de Vulcain;* Desplaces, *Vénus sur les eaux;* J. Audran, *Athalie*, etc.

Son fils, Charles-Antoine (1694-1752), eut les mêmes défauts, mais encore plus saillants; et les mêmes qualités, mais encore moins prononcées. Ce qui ne l'empêcha pas d'être, comme son père, membre de l'Académie et premier peintre du roi. C'est à lui qu'on doit les tableaux du *Roman de Don Quichotte*, qu'on voit au château de Compiègne, destinés à être reproduits en tapisseries. Il a fait plusieurs portraits : un des plus connus est celui d'*Adrienne Lecouvreur*, gravé par Devret fils, et qu'on voit actuellement à la Comédie-Française. Il s'occupa aussi de théâtre, mais il y eut encore moins de succès qu'en peinture.

Quant à Noël-Nicolas, second fils de Noël (1692-1734) et frère consanguin d'Antoine, il eut une existence artistique plus modeste, sans avoir eu beaucoup moins de talent. N'ayant pu aller à Rome, il se forma sur les ouvrages des grands maîtres qui se trouvent à Paris. Il n'en fut pas moins de l'Académie, à laquelle il donna pour sa réception l'*Enlèvement d'Amymone par Neptune*. Ce qui lui a fait le plus d'honneur est la décoration de la coupole de la Vierge de l'église Saint-Sauveur, qui donne à penser que s'il eût vécu plus longtemps il aurait évité l'écueil des afféteries, auxquelles avait trop aisément succombé son frère.

C'est de l'école des Coypel qu'est sorti Descamps, Jean-Baptiste (1714-1791), plus connu par sa *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais* que par ses tableaux, et auquel la ville de Rouen doit une école de dessin qui eut du succès. On connaît de lui plusieurs tableaux peints sous l'inspiration des maîtres flamands, pour lesquels il avait une affection marquée, et desquels il a cherché à se rapprocher par le tableau que notre musée a de lui sous le nº 161.

Les Jouvenet sont au nombre de quatre : Noël, qui n'est guère connu que pour avoir enseigné le dessin au Poussin, son compatriote; Laurent, son fils, père

de Jean, qui est le plus célèbre, le seul même bien connu; et François, dit le Jeune, neveu de ce dernier.

Jean Jouvenet (1644-1717) est sans contredit l'artiste le plus remarquable de cette époque. S'il ne sut pas éviter tous les défauts de ses contemporains, il les racheta par une science de composition aussi étendue que facile, un dessin plein de hardiesse et de fermeté, quoique parfois un peu anguleux, une habileté extraordinaire à grouper les figures, une bonne entente du clair-obscur et une prodigieuse facilité d'exécution.

Si Jouvenet avait pu se pénétrer sur les lieux mêmes de la manière des grands maîtres italiens, il aurait infailliblement éclipsé tous les artistes de son époque, parce qu'il aurait donné plus de noblesse à ses figures sans nuire à la vigueur de l'action, et qu'il aurait substitué une couleur plus harmonieuse au ton parfois peu transparent qui domine dans quelques-uns de ses tableaux. Jouvenet a cela de remarquable que, s'il est suave, ce n'est pas, comme Le Sueur, en imitant Raphaël et les grands maîtres romains; et que, s'il est vigoureux, ce n'est pas en s'inspirant du Caravage ou du Guerchin : il est lui-même, et il a un caractère qui lui est propre.

Notre musée a douze tableaux de Jouvenet. Celui qu'il a donné à l'Académie pour sa réception, *Esther devant Assuérus,* suffirait à lui seul pour établir la réputation d'un artiste ; mais son *Magnificat* du chœur de Notre-Dame, qu'il a peint de la main gauche, la droite étant paralysée, la *Pêche miraculeuse*, les *Vendeurs chassés du temple*, la *Résurrection de Lazare*, *Jésus guérissant les malades*, et avant tout sa *Descente de croix*, sont des œuvres qui le placent à côté du Poussin, sur la même ligne que Le Sueur, Phil. de Champagne et Sébast. Bourdon. Sa *Descente de croix* a été gravée par Desplaces, et son *Magnificat* par H.-S. Thomassin.

François Jouvenet, neveu et non fils de Jean (1668-

1749), est son élève; mais il est surtout connu comme peintre de portraits; c'est en cette qualité qu'il a été reçu à l'Académie sur ceux de Réné-Antoine *Houasse* et du sculpteur *Coysevox*. On cite encore comme ayant peint avec succès, Marie-Madeleine Jouvenet, sœur et élève de Jean.

Les Restout forment aussi une famille nombreuse; mais on n'en connaît bien que deux : Jean, fils de Jean, dont on voit encore quelques tableaux dans les églises de Rouen, et de Marie-Madeleine, que nous venons de citer, par conséquent neveu de Jean Jouvenet; dont il fut élève; — et Jean-Bernard, son fils.

Jean (1692-1768), confié à Paris aux soins de Jouvenet, ne quitta pas plus la France que lui, prit absolument sa manière et l'aida même dans beaucoup de travaux; mais il lui resta toujours inférieur. Ses compositions ne manquent ni de hardiesse, ni de facilité, mais son dessin est quelquefois sec et anguleux, ses plans sont souvent trop accusés, et sa couleur est encore moins heureuse que celle de son oncle.

Si Restout eût été abandonné à lui-même, il eût peut-être adopté le genre gracieux au lieu de la grande peinture historique dans laquelle il semble avoir forcé son talent pour obtenir de grands effets. Quelques compositions de lui dans ce genre, comme son tableau de concours pour le grand prix de Rome, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée*, ou bien son tableau de réception à l'Académie, *Aréthuse se dérobant aux poursuites d'Alphée*, avaient eu assez de succès pour lui faire présager un bel avenir. Il en disposa autrement, et, au lieu d'une première place, il n'eut que la seconde.

Restout n'en fut pas moins un habile praticien. Les deux tableaux qu'a de lui notre musée : *Le Christ guérissant un paralytique* et *Ananie imposant les mains à Saint-Paul*, en sont des preuves; mais il a fait d'autres

tableaux qu'on peut encore voir à Saint-Germain-des-Prés, et il a décoré le plafond de la bibliothèque de Sainte-Geneviève ; — quant à son fils, Jean-Bernard, qui fut son élève, il serait oublié aujourd'hui sans le tableau que nous avons de lui sous le nº 471.

Des de Troy, quoique très nombreux, deux seulement sont connus : François et son fils Jean-François. Le premier (1645-1730), fils lui-même d'un peintre qui avait joui à Toulouse d'une certaine réputation, vint assez jeune à Paris et y suivit les conseils de Nicolas Loir, dont il épousa la sœur ; puis désirant se livrer au portrait, il fréquenta l'atelier de Claude Lefebvre, et finalement fut reçu à l'Académie sur le portrait de *Mansart*. Outre un grand nombre de portraits de toute dimension, il a fait plusieurs compositions importantes dans lesquelles figurent les princes, les seigneurs de la Cour et de hauts dignitaires.

Jean-François (1679-1752), élève de son père, passa neuf années en Italie, et revint à Paris, où, homme de plaisir avant tout, il profita de son extrême facilité pour séduire les yeux de la cour par de frivoles compositions, et obtenir ses faveurs. Il n'était cependant pas un homme ordinaire ; mais un artiste dont le talent et les succès sont nuisibles à une école.

Son dessin, en effet, avait peu de caractère et de correction, mais sa couleur était agréable. Les agencements de ses compositions avaient de la grandeur, mais c'était une grandeur théâtrale. Ses tableaux représentent moins des scènes historiques que des scènes d'opéras. Les expressions de ses personnages sont faibles, quelquefois triviales, comme on ne le voit que trop dans les sept tableaux de son *Histoire d'Esther*, dans la *Conquête de la Toison d'Or* et dans la *Punition d'Actéon*. Le tableau qu'a de lui le musée, représentant le *Premier Chapitre* de *l'ordre du Saint-Esprit, tenu par Henri IV, le* 8 *janvier* 1595, est ce qu'il a fait de mieux.

Les de Troy ne purent donc et ne surent rien faire pour arrêter le mouvement rétrograde de l'art. Ils se contentèrent d'être les imitateurs, non pas de ceux dont les efforts tendaient au perfectionnement de cet art, mais de ceux dont les ouvrages obtenaient du succès à la cour, à tel point, disent les historiens, que de Troy le Père, quittait peu les appartements de Versailles: complaisant de Mesdames de Maintenon et de Montespan, il passait sa vie à esquisser les jeux héroïques de l'enfance de Louis XIV, que ces dames brodaient « pour distraire le vieux monarque des souvenirs du passé et des inquiétudes de l'avenir. »

Ce que nous venons de dire des De Troy, on peut le dire des Hallé, qui ont été au nombre de trois : le père, Daniel, mort en 1674, peintre de portraits et d'histoire, dont on voit encore un *Martyre de saint Symphorien*, à Saint-Germain-l'Auxerrois ; un *Saint Jean de Latran devant la porte Latine*, à Notre Dame, et un *Saint Roch secouru par les anges*, dans l'église de Montreuil, faubourg de Versailles ;

Claude-Guy (1651-1736), le plus connu, fils du précédent, dont le musée a un tableau, sous le nº 283, représentant *Saint Paul à Eystre, empêchant son geôlier de se tuer*, et qui a travaillé pour les châteaux de Meudon, de Versailles, pour Notre-Dame de Paris, qui a de lui une *Annonciation* et *les Vendeurs chassés du Temple*, et pour les Gobelins, auxquels il donna, pour être mise en tapisserie, la *Soumission que le Doge de Gênes fit à Louis XIV dans la grande galerie de Versailles* ;

Et Noël, fils de Claude-Guy (1711-1781), qui, après un début assez heureux sous les auspices de son père et quatre années d'étude à Rome, fut chargé par le roi de copier plusieurs fresques du Vatican, fit un grand nombre de tableaux pour les églises de Paris, et, finalement, obtint le cordon de Saint Michel. On voit de lui à Versailles une *Prédication de saint Vincent de Paul*, dont le style heurté et le coloris rouge

masquent les qualités. Ch. Le Vasseur a gravé d'après lui *Antiochus Epiphane dictant ses dernières volontés,* et Ch. Miger *Io changée en vache et reconnue par son père.*

Deux familles qui ont encore joui, dans le courant du XVII[e] siècle, d'une certaine réputation, sont celles des Corneille et des Rivals.

On connaît trois Corneille : le père, Michel dit le Vieux (1603-1664), qui fut un des douze fondateurs de l'Académie, décorés du titre d'*Anciens,* et duquel on connaît quelques compositions assez importantes, comme *saint Paul et saint Barnabé auxquels on veut offrir un sacrifice dans la ville de Lystre, et saint Pierre venu de Joppé à Césarée pour baptiser un centenaire;*

Son fils, Michel dit l'Aîné (1642-1708), qui se forma en Italie sur les œuvres des Carrache, et dont notre musée a, sous le n° 130, un *Repos en Egypte,* a aussi fait pour les maisons royales et les églises plusieurs bons tableaux; par exemple, pour Notre-Dame, la *Vocation de saint Pierre et de saint André;* il a aussi décoré la chapelle de Saint-Grégoire des Invalides, et a fait à Versailles plusieurs fresques, parmi lesquelles on remarque surtout *Mercure, dieu des sciences et des arts,* avec tous ses attributs. Toutes ses œuvres sont peintes avec une correction et une ampleur de style qui auraient attiré à tout artiste moins modeste que lui une grande réputation.

Son frère, Jean-Baptiste, dit le Jeune (1646-1695), élève comme lui de son père, et auquel on doit le tableau inscrit au musée sous le n° 131, vécut encore plus modestement que son frère, dont il n'eut pas, à vrai dire, le talent. Plusieurs églises de Paris avaient des tableaux de lui. Comme les deux frères avaient l'un et l'autre habité l'Italie, où ils avaient beaucoup étudié les Carrache, le célèbre amateur Jabach les employa longtemps à copier les tableaux des maîtres anciens

de sa collection ; ce dont ils s'acquittèrent si bien, qu'on prétend que ces copies étaient ensuite vendues comme des œuvres originales.

J.-Bapt. Corneille a été le maître de Gillot, Claude (1675-1722), artiste original, dont le principal mérite est d'avoir été lui-même le maître de Watteau et de Lancret. Jaloux du succès de Watteau, il quitta la peinture pour la gravure. On le distingue de ses élèves par son dessin beaucoup plus lourd, ses figures communes, ses poses moins gracieuses, ses ajustements moins coquettement disposés. Ses tableaux ont peu de prix : le petit commerce n'y trouve même pas les moyens d'en faire des Watteau et des Lancret ; aussi ne dépassent-ils jamais 2 ou 300 francs.

Les Rivals, originaires de Toulouse, où leurs principaux ouvrages sont restés, sont aussi au nombre de trois : le père, J.-Pierre, dit le Vieux (1628-1716), peintre et architecte, élève d'un nommé Fredeau, religieux de l'ordre des Ermites de Saint-Augustin ;

Son fils, Antoine (1667-1735), qui est le plus connu. Il étudia à Paris et en Italie ; fut couronné au Capitole par le cardinal Albani, et eut un grand succès à Toulouse, où il contribua puissamment à la fondation d'une Académie. On voit encore de lui dans cette ville des ouvrages que recommandent une habile composition, un dessin correct, une bonne couleur, qualités qui l'eussent certainement mis à Paris au rang des bons maîtres de l'époque ;

Le fils de celui-ci, J.-Pierre, dit le Jeune, mort en 1785, qui visita aussi l'Italie, et, quoique inférieur à son père, eut assez de succès pour se faire nommer chevalier. Notre musée n'a rien des Rivals ; comme leurs œuvres sont assez répandues dans la ville de Toulouse et dans les environs, il serait à désirer que, par des échanges ou autrement, on se procurât quelque chose de l'un d'eux, particulièrement d'Antoine.

Enfin, les Van Loo forment la famille qui a eu le plus de retentissement sur la fin de ce siècle et dans la première moitié du suivant; aussi, bien que leur style, comme composition et exécution, ne soit pour ainsi dire que la continuation de la manière de ceux que nous venons d'étudier, nous les reportons au siècle suivant, auquel appartient tout entier Carle, celui d'entre eux qui a eu le plus de crédit et de réputation.

Mais l'homme, dans lequel se résume la peinture du XVII[e] siècle, qui a traité le sacré et le profane avec toutes les qualités, et malheureusement aussi avec la plupart des défauts de cette époque, est Charles de La Fosse (1636-1716). Elève de Le Brun, cet habile artiste partit à vingt-cinq ans pour l'Italie, copia quelques-unes des grandes œuvres de Raphaël et revint à Paris précédé d'une réputation qui lui fit obtenir la décoration de plusieurs églises et de quelques résidences royales, où il fit preuve d'un talent de composition véritablement hors ligne, et d'une intelligence de la couleur et du clair-obscur alors inconnue.

Il est fâcheux pour lui qu'il ait été obligé par le goût alors dominant de partager son talent entre les sujets sérieux et les compositions mythologiques, et de traiter ces dernières, non pas comme l'avaient fait les grands modèles qu'il avait vus en en Italie, mais avec la légèreté de style qu'exigeaient les mœurs de son époque. Aussi ses derniers ouvrages se ressentent de cette contrainte et ne font plus reconnaître l'auteur de cette magnifique coupole des Invalides qu'on regardait avec raison comme un chef-d'œuvre. Il n'en est pas moins un des grands coloristes de notre école.

Ses principales compositions mythologiques sont l'*Enlèvement d'Orityе par Borée*, *Enée guéri par le dictame*, *Acis et Galatée* qu'on voit dans la galerie de Madrid; l'*Enlèvement de Proserpine*, le *Triomphe de Bacchus*, le *Sacrifice d'Iphigénie*, qu'a notre musée sous les n[os] 205, 206 et 207. Le musée de Nantes a de lui la *Déification d'Enée*, *Vénus demandant des armes à Vul-*

cain, Jupiter séduisant Calypso. Moïse sauvé des eaux, l'Annonciation de la Vierge et le *Mariage de la Vierge*, de notre musée, sont ses meilleures compositions religieuses. Il a orné l'hôtel de lord Montaigu à Londres de deux plafonds qui ont été fort admirés alors : l'un était l'*Apothéose d'Isis*, l'autre l'*Assemblée des Dieux*.

En résumé, ainsi que nous l'avons dit, ces artistes, malgré le talent incontestable de plusieurs et l'habileté de tous, n'ont pas été assez forts pour résister à la malheureuse transformation que Le Brun venait de faire subir à l'art. S'écartant comme lui, mais avec moins de raison, de succès, et finalement de talent, de la simplicité de la nature, et prenant l'afféterie pour la grâce, le faste et l'apparat pour la dignité, ils ont en général travaillé d'après des données théâtrales qui ont enlevé à la plupart de leurs compositions leur véritable caractère historique.

Leurs figures respirent une naïveté bourgeoise qui manque souvent de noblesse ; leurs draperies sont tourmentées et le fond de leurs toiles est souvent chargé d'accessoires inutiles. Ils manquent tout à la fois de naturel et de vérité, de puissance et de largeur. Mais ils possèdent des parties importantes de l'art. S'ils remplacent trop souvent l'étude de la nature par l'adresse du métier, ils ont, même les plus faibles, cette logique de l'ordonnance et de la composition, qu'on appelle l'entente du tableau, qui est la première, la plus évidente qualité de l'école française. Avec cela un sentiment très pittoresque, un esprit ingénieux, varié, plein d'inconnus, d'inventions, de ressources.

Leur pinceau aussi est tendre, leur coloris frais et harmonieux ; leur touche a une délicatesse, une fine accentuation, qui expliquent l'immense succès qu'ils

ont eu dans un temps où l'on s'éloignait à grands pas du vrai beau, et qu'ils ont aujourd'hui, où on croit le trouver dans ce qui n'en est que l'apparence.

Cependant, au milieu de cette décadence, de ce sacrifice des bons principes à des règles de convention, le XVII[e] siècle, en France, a eu plusieurs artistes qui, dans différents genres, ont eu un succès que le temps n'a pas démenti. Par exemple :

COURTOIS, Jacques, dit le Bourguignon (1621-1676), notre excellent peintre de batailles, que nous pouvons opposer à Salvator Rosa, et qui, comme lui, ne s'est pas borné a des scènes militaires, mais a aussi traité des sujets d'histoire, même des sujets sacrés, portant comme les batailles, les petites surtout, le cachet d'une imagination vive, d'une exécution aussi prompte que pittoresque. Ses tableaux ont malheureusement très souvent noirci et perdent ainsi une partie de leur prix.

Soupçonné d'avoir empoisonné sa femme, Courtois se retira chez les Jésuites à Rome, et orna leur couvent de plusieurs beaux tableaux. Il a eu deux frères : Guillaume, qui étudia aussi en Italie sous Pietre de Cortone, et travailla pour la chapelle de Saint Jean de Latran; l'autre se fit capucin et peignit plusieurs tableaux pour les maisons de son ordre. Les tableaux du Bourguignon atteignent rarement 1000 fr. dans les ventes. Ceux de petite dimension varient de 100 fr. à 300;

Les trois frères LENAIN, ou LE NAIN, sur lesquels on a peu de renseignements, mais qu'on reconnaît à leur style prononcé, même un peu dur, leurs vigoureux empâtements et l'expression de leurs figures rap-

pelant l'école espagnole. Ils ont ordinairement peint des scènes d'intérieur communes, rustiques, ou grotesques comme des scènes de cabaret, de corps de garde ou d'atelier. On les estime assez parce qu'elles sont peintes franchement. Ils ne sont jamais d'un prix élevé. Notre musée a d'eux quatre tableaux qui sont le type de leur manière;

Rousseau, Jacq. (1630-1695), habile peintre d'architecture et même de paysage, qui séjourna longtemps à Rome, et dont on voit de beaux ouvrages à Londres et à Versailles. Ses tableaux d'architecture sont ornés de figures d'un bon dessin et d'une belle tenue. Il a travaillé en Angleterre avec de La Fosse et Baptiste;

Van der Meulen, appelé communément Van der Meule, Ant. François (1634-1690), élève du Flamand Snayers, Flamand comme lui; mais qui s'est naturalisé Français par les belles toiles sur lesquelles il a retracé les batailles qui ont illustré le règne de Louis XIV, et qui figurent dans nos musées comme des pages importantes de notre gloire nationale. Comme il suivait Louis XIV dans ses conquêtes, il a rendu avec une étonnante vérité, une grande science de perspective, une tou che hardie, une belle couleur, le plan stratégique des diverses batailles auxquelles il a assisté.

Il a eu un frère, Pierre, qui s'est rendu en Angleterre où il a eu également du succès, et où il a aussi reproduit les faits d'armes du roi Guillaume; mais il est plus connu comme sculpteur. Notre musée a vingt-trois tableaux de François Van der Meulen. Outre ceux qui se trouvent à Versailles, on en voit à Bordeaux, à Caen, Cherbourg, à Lille, à Lyon, à Nantes et à Valenciennes. Les musées de Bruxelles, de Munich, de Vienne, de Berlin, de Saint-Pétersbourg, d'Edimbourg, en ont aussi, qui ne le cèdent pas à ceux de nos musées;

Les deux Martin; J.-Bapt. dit l'Aîné (1659-1735) et

Pierre-Denis dit le Jeune, passent généralement pour les élèves de Van der Meulen ; ce qui n'est pas démontré. Le premier a été mis sous sa direction, a copié une foule de ses tableaux, et lui a succédé dans la place de directeur des Gobelins. Il lui est inférieur : sa touche est plus dure et sa perspective a moins de transparence, comme on peut le voir en comparant le *Siége de Fribourg*, que nous avons de lui sous le nº 342, avec ceux de Van der Meulen.

Ce Martin est généralement connu sous le nom de Martin des Batailles, du genre qu'il avait adopté. On voyait, et on voit peut-être encore de lui à Lunéville, une série de tableaux représentant les principales actions de la vie de l'empereur Charles V, que lui avait commandés Léopold de Lorraine, fils de Charles V. L'autre Martin, dit le Jeune, cousin et non frère de François, a aussi peint des batailles à la manière de Van der Meulen, dont il pourrait cependant avoir été élève ; mais il a principalement fait des vues de résidences royales, comme celles qu'on voit de lui à Versailles ;

Monnoyer, J. Bapt., communément appelé Baptiste, (1634-1699), qu'aucun peintre de fleurs, surtout comme décorateur, n'a surpassé pour l'ordonnance et la composition. Notre musée n'a de Baptiste que des tableaux décoratifs, mais il a fait dans son genre des tableaux de chevalet fort recherchés des amateurs et qui ne sont pas d'un prix proportionné à leur valeur parce qu'ils ont souvent, pour ne pas dire toujours, noirci.

Il est peu de tableaux de Baptiste dans lesquels on ne trouve des vases d'or ou de marbre, des tapis, des perroquets et des singes. Il a décoré de fleurs les portraits du peintre Kneller, Allemand d'origine, mais Flamand par ses études artistiques, qu'il avait eu occasion de rencontrer en Angleterre quand il y fut appelé pour décorer avec La Fosse l'hôtel de lord Montaigu.

Il a eu un fils qui a travaillé dans le même genre que lui et fut même admis à l'Académie, et dans Blain de Fontenay. J. Bapt., son gendre (1654-1715), un élève digne de lui, puisque leurs œuvres se confondent. Le genre de Baptiste s'est continué par le fils de Blain de Fontenay et par Ladey, Jean-Marc, qui fut, comme eux, membre de l'Académie et mourut en 1749 aux Gobelins, où il avait un logement;

Les Parrocel, dont les plus connus sont Joseph (1648-1704), et son fils Charles (1688-1755), tous deux peintres de batailles, inférieurs à Van der Meulen, mais égaux aux Martin. Leurs œuvres ont beaucoup noirci; mais ce qu'on connaît du père atteste un artiste plein de vigueur, sachant surtout donner aux personnages qu'il met en scène le mouvement et l'expression qui leur conviennent, comme on peut le voir non-seulement par les deux esquisses peu importantes qu'a de lui notre musée, mais par son *Siége de Maestricht*, qu'on voit à Versailles. Il n'a pas peint que des batailles, on voit d'autres compositions de lui à Notre-Dame, à Versailles, aux Invalides.

Quant à son fils Charles, le seul de ses douze enfants qui ait été peintre, il se livra d'abord avec assez de succès à la peinture historique, puis finit par adopter, comme son père, exclusivement les scènes militaires et les batailles. C'est comme peintre de batailles qu'il fut admis à l'Académie. Chargé par le roi de représenter l'*Entrée de l'ambassadeur turc aux Tuileries t sa sortie après l'audience*, il s'en acquitta honorablement, comme on peut le voir à Versailles. Sa peinture estplus vive que celle de son père et a moins poussé au noir.

On connaît plusieurs autres Parrocel, dont deux ont peint l'histoire avec assez de talent pour se voir agréés à l'Académie. Ce sont Pierre, neveu de Joseph, et son fils, Ignace. Ce dernier voyagea en Italie, et séjourna en Allemagne, où l'empereur et le prince Eugène le

chargèrent de plusieurs travaux importants dans le genre qui avait illustré son oncle et son cousin Charles;

Santerre, J.-Bapt. (1650-1717), élève de Boulogne l'Aîné, qui, indépendamment d'un grand nombre de beaux portraits et de quelques tableaux religieux d'un grand mérite, comme sa *Sainte Thérèse* de la chapelle du roi à Versailles, passa toute sa vie à méditer sur son art. Il a fait beaucoup de demi-figures allégoriques. Celles qu'on voit dans le commerce sont rarement de lui, parce qu'il en faisait faire beaucoup par une de ses élèves qui lui servait de modèle.

Les deux tableaux que nous avons de Santerre au musée portent le cachet d'un talent correct, mais froid. C'est un modèle à citer en ce sens qu'il a su bien apprécier ses forces sans jamais les excéder. Aussi a-t-il très-heureusement rempli la carrière qu'il s'était circonscrite. Son dessin est régulier, ses attitudes sont distinguées, son coloris est tendre et harmonieux; on voit de lui dans le commerce des femmes habillées en chanteuses, en pélerines. La *Suzanne au bain*, de notre musée, est estimée 15,000 fr. C'est beaucoup;

Desportes François (1661-1743), et Oudry, J.-Bapt. (1686-1755), dont les tableaux en chasses, en gibiers et en natures-mortes, aujourd'hui fort recherchés, soutiennent la comparaison avec ceux de Sneyders et de Weenix, comme le prouvent ceux qu'a d'eux notre musée et qui ne sont certainement pas des plus importants.

Desportes est cependant, à notre avis du moins, inférieur à Oudry. Sa couleur souvent maigre, ses effets bornés, ses animaux sans ampleur, ses accessoires lavés, font en général de ses ouvrages moins de véritables tableaux que des décorations. Aussi, c'est en cette qualité qu'on les emploie dans les grandes maisons. Oudry, au contraire, est d'un dessin, sinon plus correct, du moins plus vrai, plus naturel. Sa touche est grasse, son paysage est bien traité, sa couleur est

ferme et vigoureuse; il a rendu avec plus de vérité la physionomie propre à chaque animal.

Desportes et Oudry ont peint, l'un et l'autre, des portraits. On connaît de Desportes ceux qu'il a faits en Pologne de *Sobieski*, de la Reine et d'un grand nombre de personnages de distinction; et d'Oudry, celui de *Pierre, dit le Grand*, qu'il fit d'après nature, lorsque cet autocrate visita Paris. Ils ont eu pour élèves et imitateurs : — Le premier, son fils, qui n'eut pas beaucoup de succès, et son neveu, Nicolas Desportes, qui donna pour sa réception à l'Académie un *Sanglier forcé par des chiens*; — le second, son fils aussi, Jacq.-Charles, qui se fixa à Bruxelles, fut premier peintre du prince Charles et figura à plusieurs de nos expositions.

L'enthousiasme est devenu tout à coup tel pour ces deux artistes, que nous avons vu assez récemment deux sujets de chasse de Desportes, vendus quelques années auparavant 800 francs, être achetés en 1857, vente Patureau, 10,700 fr.; et deux intérieurs de parc d'Oudry monter à 14,000 fr. en 1858, vente d'Arbaud de Jonques.—Ils ont eu pour imitateurs, dans le genre des chasses et des combats d'animaux, J.-Jacq. Bachelier (1724-1805), directeur de la manufacture de Sèvres, qui est resté bien au-dessous d'eux; et pour les natures-mortes Roland de La Porte, Henri-Horace (1724-1793), qui a peint assez bien aussi les fleurs, les fruits et les imitations de bas-reliefs.

Spécialement pour le portrait, le xviie siècle a eu : de Saint-André, Simon-Renard (1614-1677), élève de Bobrun, reçu à l'Académie sur deux très-beaux portraits de la *Reine-Mère*. Celui du *Roi*, assis et vêtu de ses habits royaux, qu'on voyait dans la salle de l'Académie, était de lui. Il a beaucoup peint pour la manufacture des Gobelins;

Nanteuil, Robert (1630-1678), auquel on doit un

grand nombre de portraits au pastel, dont ceux de *Louis XIV*, de *Turenne*, et d'*Antoine Furestière*, auteur du dictionnaire qui porte ce nom, qu'on voit dans la collection de dessins de notre musée, montrent le mérite ;

Le Fevre ou Febvre, Claude (1633-1675), élève de Le Brun et de Le Sueur, que sa réputation comme peintre de portraits fit admettre à peindre en France le roi, la reine et les principaux personnages de la cour ; et qui fut attiré en Angleterre, où ses ouvrages en ce genre furent estimés presque autant que ceux de Van Dyck (voyez ceux de notre musée nos 195 et 196). Son tableau de réception à l'Académie est le portrait de *Colbert*. Il a fait aussi des *Vierges*, des *Saintes-Familles* et même des tableaux d'histoire, tels qu'*Esther et Assuérus*, qu'on voit dans la galerie de Saint-Pétersbourg ;

Roger de Piles (1635-1709), plus cité comme littérateur ; mais on connaît de lui le portrait de *Boileau* et celui de Mme *Dacier ;*

Largillière, Nicolas (1656-1746) et Rigaud, Hyacinthe (1659-1743), que nous pouvons opposer aux plus habiles portraitistes des autres nations. Largillière, d'une composition si sage, d'une touche si légère et si spirituelle ; si correct dans ses mains et si savant dans ses draperies, et dont les portraits ornent toutes les grandes galeries, quoique notre musée n'en ait qu'un, n° 320, qui est celui de Le Brun, qu'il a donné pour sa réception à l'Académie ;

Rigaud qui, ne prenant que le nature pour guide, sut donner à ses portraits le modelé du Titien, la tenue et la couleur de Van Dyck. Ce qui le caractérise en effet, c'est l'éclat de son coloris, la richesse de ses détails, la suavité de son pinceau. C'est en cela que beaucoup d'amateurs le mettent au-dessus de Largillière, qui n'attachait pas d'ailleurs autant d'importance que lui à la ressemblance ;

Largillière, indépendamment de ses portraits, dont beaucoup sont restés en Angleterre, qu'il a habitée et où son talent a été apprécié, a fait plusieurs tableaux historiques d'un grand mérite. De ces tableaux on connaît surtout le *repas donné en* 1681 *à Louis XIV et à toute sa cour à l'occasion de sa convalescence, et le mariage du duc de Bourgogne avec Marie-Adélaïde de Savoie,* puis *un vœu fait à Sainte-Geneviève dans un moment de calamité publique.* Il a eu, dans un nommé Milot et dans Meusnier fils, des élèves qui l'ont assez bien imité, souvent même copié ; mais leur pâte est généralement moins nourrie et leur couleur moins harmonieuse.

Quant à Rigaud, qui est resté plus spécialement attaché aux portraits, on lui en doit plus de deux cents, parmi lesquels figurent cinq têtes couronnées, tous les princes du sang de France et les personnages les plus distingués de l'Europe. Cependant, il a fait aussi, comme Largillière, des tableaux d'histoire : Sa *Présentation au Temple* et son *Saint-André,* de notre musée, en sont des preuves. Il a eu dans Descourt, Delaunay et Nicol. Desportes, neveu du peintre d'animaux, des élèves qui ont cherché à l'imiter, mais qui sont restés bien loin de lui pour l'ampleur de la facture et la vigueur du coloris.

Ranc, Jean (1674-1735), dont le père avait été le maître de Rigaud, est de ses élèves celui qui l'a le mieux imité. Malgré son dessin plus sec et son ton moins chaud, on s'y trompe fréquemment dans le commerce. Ce Ranc a été premier peintre du roi d'Espagne, dont il a fait plusieurs fois le portrait, ainsi que ceux d'*Elisabeth Farnèse* et du *Prince Louis,* qui sont restés à Madrid. Après ces deux grands maîtres viennent :

Ferdinand, Louis-Elle, le fils (1648-1717), auquel on doit les portraits de *Bourlemont,* de J. L. *Charles d'Orléans,* comte de Dunois, de *madame de Sévigné,* de *madame Cornuel,* et plusieurs autres fort beaux ;

Vivien, Joseph (1657-1734), dont les portraits au

pastel ont été jugés dignes d'être gravés par les plus habiles artistes du temps. On connaît surtout ceux de *Fénelon*, de *Maximilien-Emmanuel*, électeur de Bavière, dont il était le premier peintre, ceux des docteurs en Sorbone, *Hameau* et *Blampignon*, de *Vermeulen* et de *Philippe V*, roi d'Espagne ; — Tortebat, François, le fils (1656-1718), d'après lequel G. Edelinck a gravé plusieurs beaux portraits, entre autres ceux de *Charles Perrault*, de *Lefort* et de *Parent*;

Tournières, Robert (1668-1752), dont les petits portraits sont peints avec tant de franchise, historiés avec tant de goût, et qu'on regrette de voir si mal représenté dans notre musée qui n'a de lui qu'un tableau insignifiant, nº 580, qu'il donna pour sa réception à l'Académie comme peintre d'histoire, après avoir déjà été reçu comme peintre de portraits sur ceux de *Mosnier* et de *Michel Corneille*. On voit plusieurs de ses portraits à Caen, sa ville natale. C'est l'effet de lumière qu'on voit de lui au musée qui a fait dire à Jouvenet qu'on l'avait reçu à l'Académie pour un bout de chandelle;

Raoux, Jean (1667-1734), très connu par ses têtes de fantaisie, sa grâce un peu affectée, son coloris tirant un peu sur le roux, et sa désinvolture pleine d'esprit. Il a beaucoup travaillé, mais on lui attribue à tort toutes les joueuses de mandolines, les diseuses de bonne aventure, les femmes portant le costume espagnol, qu'on voit dans les ventes. Il a peint un grand nombre d'actrices sous des costumes différents mais sentant toujours le travestissement. Il a fait aussi des tableaux de genre, des scènes champêtres, dont les fonds sont bien composés.

Le tableau qu'a notre musée de Raoux (nº 464), s'éloigne tellement de la manière sous laquelle on le connaît et on le voit habituellement, qu'on douterait qu'il fût de lui si on n'avait pas des raisons certaines pour le croire. Ses imitateurs sont : Chevalier et Mondidier ses élèves, qui ont peint à sa manière le portrait, le

genre et l'histoire, mais sont restés à peu près inconnus, leurs œuvres dans le genre de Raoux se donnant comme étant de lui, et celles qui s'en écartent n'ayant pas un caractère assez marqué pour mériter une sérieuse attention;

Grimoux, Jean (1680-1740), qui, comme Raoux, a fait aussi beaucoup de portraits ou mieux des têtes de fantaisie, mais d'une touche grasse, d'un bel empâtement, d'un coloris chaud et d'un clair-obscur tellement flou, qu'on croit les voir à travers une vapeur. Il a peint beaucoup de personnages à mi-corps, habillés en pélerins, en militaires ou d'une façon singulière. L'aspect original de ces portraits en fait le principal attrait. De même que ceux de Raoux, ils ne se paient pas très cher, 5 ou 600 francs sont leur prix moyen; et, à vrai dire, vus en dehors du prestige de leur couleur douteuse, ils n'iraient pas là;

Le frère André, Jean, dominicain (1662), auquel on doit, indépendamment de plusieurs bons portraits, des tableaux peints à la manière italienne, dont il s'était pénétré sur les lieux mêmes, et aujourd'hui dispersés dans plusieurs églises. Au nombre de ces tableaux sont plusieurs scènes de la Passion; notre musée a reçu tout récemment de lui un tabeau représentant *Saint-Luc peignant la Vierge*; il le doit à l'obligeance de M. Grand, un de nos habiles restaurateurs de tableaux, dont il serait à désirer que l'exemple fut souvent suivi.

Silvestre, Louis, dit le Jeune (1675-1760), qu'il ne faut confondre ni avec son frère Louis, dit l'Aîné, ni avec Charles Nicolas, qui s'adonnèrent plus particulièrement au paysage. Il a fait un grand nombre de portraits; entre autres ceux de *Louis XV*, *d'Amélie veuve de Joseph II*, et d'*Auguste III*, roi de Pologne. Il a aussi peint quelques tableaux d'histoire dans le style de Le Brun et de Boulogne, dont il était l'élève;

Belle, Alexis-Simon (1674 1734), d'après lequel Muller a gravé le beau portrait du sculpteur *Herambec* pour sa réception à l'Académie, et N. Dupuis, celui de *J.-Jacq. Languet,* archevêque de Sens;

Houasse fils, Michel (1675-1750), mort en Espagne premier peintre de Philippe V, ayant fait en cette qualité le portrait de *l'infant don Philippe, duc de Parme*, celui d'une infante et de plusieurs personnages de la cour. — Cazes, Pierre-Jacques (1676-1754), son élève, plus particulièrement occupé de tableaux d'histoire dans lesquels il n'a jamais eu qu'un demi-succès, a aussi fait d'assez bons portraits; — de même qu'Autreau, Louis (1694-1750), dont la manière approcherait de la touche grasse de Rigaud, si sa couleur ne tirait pas sur le gris.

C'est aussi vers le milieu de ce siècle que vécut Sophie-Elisabeth Chéron (1648-1711), célèbre par l'universalité de ses connaissances. Elle était peintre, musicienne et poëte. Elle a peint à l'huile, au pastel et en miniature des portraits d'une bonne couleur et d'un excellent goût de dessin. On connaît surtout ceux de *Madame Deshoulières* et de *Mademoiselle de Scudéri.* Elle a dessiné une suite de cornalines et en a gravé trois de sa propre main : *la nuit répandant ses pavots*; *Bacchus et Ariane*; *Mars et Vénus.* Elle a aussi dessiné un livre de modèles en trente-six feuilles, et gravé la *Sainte Cécile*, de Raphaël.

Sophie Chéron avait un frère, Louis (1660-1713), beaucoup moins connu qu'elle, qui fut cependant un artiste habile. Comme il avait étudié à Rome, il s'était assez bien familiarisé avec Annibal Carrache pour l'imiter à faire illusion. On voyait autrefois de lui à Notre-Dame *Hérodiade tenant la tête de Saint-Jean*, et *le prophète Agabus devant Saint-Paul.* Dupuis a gravé d'après sa composition une *Nymphe endormie découverte par des faunes*, *Saint-Pierre guérissant des boiteux*, *Ananie* et *Saphire punis de mort*, et *l'eunuque baptisé par Saint-Philippe.*

Il est à regretter que notre musée n'ait jamais rien pu se procurer de Sophie Chéron, que l'Académie avait admise, et que Louis XIV avait dotée d'une pension.

Dix-huitième siècle.

Les arts, dans cette période, prirent une physionomie des plus tranchées correspondant parfaitement à la marche des événements politiques. Le rideau en effet allait tomber sur le grand drame de Louis XIV; les heureux du jour qui ne voyaient plus en lui le soleil qui éblouit, mais une étoile qui s'éteint, tournaient déjà leurs regards vers l'horizon souriant de la régence, pressentant les beaux jours de la Pompadour et de la Du Barry.

La peinture, qui avait fait son deuil des bonnes traditions, laissa, comme on l'a dit, les dames de la vieille cour, qui avaient vécu en déesses, mourir en abbesses, n'eut d'autres représentants pour le genre historique que Le Moyne, Carle Van Loo et leurs élèves, et se personnifia dans trois hommes, dont le genre de talent était tout à fait propre à répondre aux exigences du nouvel ordre de choses, qui inaugurait le règne de la sensualité. Ces trois hommes sont Watteau, Boucher et Fragonard, dans les œuvres desquels vint se peindre tout entière la société du dix-huitième siècle, et dont chacun représenta successivement une des trois phases.

Telle fut la force des choses, que les trois artistes qui forment la transition de l'époque précédente à celle-ci étaient précisement des plus habiles : La Fosse, dont nous avons parlé, Le Moyne et Carle Van Loo, auxquels nous allons consacrer ces quelques pages.

Le Moyne, François (1688-1737), élève de L. Gallo-

che, a eu en effet, comme La Fosse, le grand tort de venir dans un moment où la peinture sérieuse n'était plus goûtée, où les idées tournaient au futile. Style, couleur, composition, rien ne lui manquait pour devenir un grand artiste. Emporté vers le courant par son imagination ardente, il n'eut pas la force de résister et de se laisser guider par les grands modèles qu'il avait étudiés en Italie et par ceux qui étaient en France, et il ne mit dans ses ouvrages que l'ébauche des belles qualités qu'il était susceptible d'acquérir.

Entente admirable de la composition, personnages groupés avec intelligence et variés dans leurs mouvements, couleur claire, aérienne et finalement harmonieuse; mais dessin souvent incorrect et mou, têtes de femmes gracieuses, mais maniérées, et celles d'hommes sans noblesse et sans caractère, attaches trop prononcées; aussi non seulement il ne fit rien pour arrêter l'art en pleine décadence, mais il le poussa dans la voie fausse où ses prédécesseurs l'avaient engagé.

On le regrette d'autant plus, nous le répétons, que ses ouvrages portent véritablement le cachet du génie. Par exemple, la décoration de la voûte du salon d'Hercule à Versailles, qui ne contient pas moins de cent quarante-deux figures plus grandes que nature, son *Hercule assommant Cacus*, que l'on voit à notre musée sous le nº 361; *Hercule filant aux pieds d'Omphale*, de la collection de M. Lacaze, et si connu par la gravure, *Le temps enlevant la beauté et précipitant le vice*; *Le sacrifice d'Iphigénie*; enfin *Adam prenant la pomme des mains d'Eve*, sont des œuvres qui attestent qu'il y avait en lui tout ce qu'il faut pour faire un grand artiste. Il est mort d'ailleurs dans un âge (49 ans) où il pouvait encore beaucoup produire, et sa fin tragique (car il s'est suicidé) atteste que sa courte vie n'a pas été exempte d'agitations et de peines.

C'est à tort toutefois qu'on désigne Le Moyne comme

« le principal fauteur de la décadence de l'art en Fran« ce ». Après les De Troy, les Coypel, et autres, l'art n'avait plus guère à perdre; tout ce qu'on peut avec raison reprocher à Le Moyne, c'est de n'avoir rien fait pour le relever. Il a aujourd'hui un titre à l'admiration des partisans du genre Pompadour, c'est d'avoir été le maître de François Boucher.—De son école sont aussi sortis Natoire; et Nonotte (1707-1785), qui n'est connu aujourd'hui que par quelques portraits, et pour avoir écrit un traité de peinture, et fondé une école gratuite de dessin à Lyon.

Quant à Natoire, Charl-Jos. (1700-1777), il offre ce curieux spectacle d'un artiste qui flotte entre sa conscience et ses intérêts. Sa conscience lui disait de ne peindre que des sujets de piété puisqu'il chassa de l'école de Rome, dont il était directeur, un élève assez osé pour avoir manqué à ses devoirs religieux; et cependant il n'est bien connu que par ses Amphitrites traînées nues sur des conques par des dauphins; des toiles où Vénus, très légèrement vêtue, quand elle l'est, demande par exemple, à Vulcain, son époux, des armes pour Mars, son amant; les trois Grâces en tenue de l'Olympe, et une foule de tableaux peints à la manière de Le Moyne, dont il n'eut ni le génie, ni le style, ni même la couleur.

Notre musée n'a que trois tableaux de Natoire, mais on connaît en outre de lui le *Triomphe d'Amphitrite*, *Vénus caressant l'Amour*, le *Départ d'Adonis pour la chasse*, *Diane et Endymion*, le *Réveil de Vénus*; *Diane à la chasse*, l'*Enlèvement d'Europe*, et à travers ces scènes mythologiques, quelques sujets religieux, comme le *Martyre de Saint-Sébastien*, l'*Adoration des Mages*, une *Nativité*. Ces tableaux, sacrés ou profanes, ne sont jamais d'un grand prix.

Natoire a eu une sœur qui a constamment vécu près de lui, l'a même suivi à Rome, et dont on connaît de beaux pastels. Ses élèves sont Pierre et Briard, et ses imitateurs Dumont, dit le Romain, et Taraval.

PIERRE, J.-Marie (1714-1789), qui succéda à Carle Van Loo et à Boucher comme premier peintre du Roi, débuta bien, mais ne se soutint pas par la suite, l'ambition des honneurs lui ayant fait négliger les parties sérieuses de l'art. Devenu premier peintre du Roi et directeur de l'Académie, il exerça ses fonctions avec un faste et un empire que n'autorisait pas son talent; il porta la sévérité des usages académiques jusqu'à s'opposer à l'admission de Mme Vigée LeBrun, qui néanmoins fut admise.

Pierre n'en fit pas moins de belles choses, et s'il ne peut pas être compté parmi les grands maîtres, il n'est guère inférieur à ses rivaux; témoins sa coupole de la Chapelle de la vierge à Saint-Roch; une des plus grandes choses qui aient été peintes de son temps, puisque cette coupole a 56 pieds dans un de ses diamètres et 48 dans l'autre (19 mètres sur 16 environ), et son *Triomphe d'Amphitrite*, gravé par Lempereur. Il a aussi fait des compositions dans le genre de Boucher; mais on le reconnait à son ton plus criard, à sa touche moins franche et à sa couleur qui, au lieu d'être fraîche et rosée, est d'un rouge briqueté.

Pierre a eu pour élève Le BARBIER ainé, J.-Jacq.-Fr. (1738-1826), auquel on doit la toile inscrite au musée sous le nº 5, *Courage des femmes de Sparte; Jupiter sur le Mont-Ida*, à Versailles, et un grand nombre d'études pour les écoles de dessin; — et BONNIEU Michel-Honoré, conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale de 1792 à 1794, duquel on connait des portraits rappelant la manière de Chardin.

Quant à BRIARD, Gabriel (1725-1777), il est aujourd'hui complétement oublié, quoiqu'il ait été de l'Académie et qu'on lui doive quelques peintures dans lesquelles, malgré son ton un peu trop rosé, il a assez bien soutenu l'honneur de son école, comme on le voit dans son *Assemblée de l'Olympe* de la salle du banquet à Versailles.

Les imitateurs de Natoire, avons-nous dit, sont Dumont dit le Romain, et Hugues Taraval. Le premier (1700), auquel son tableau de réception à l'Académie *Hercule* et *Omphale* a donné une réputation, que son style par trop maniéré et sa couleur médiocre ne justifiaient pas, est aussi à peu près oublié aujourd'hui ;

Taraval (1728-1785), au contraire, est resté connu, d'abord parce qu'il a été longtemps directeur de la manufacture des Gobelins, ensuite parce qu'on a de lui plusieurs compositions gracieuses dans le genre de son *Triomphe d'Amphitrite* du n° 570 de notre musée, et de son *Triomphe de Bacchus*, qui fait partie du salon d'Apollon au Louvre. Il a eu pour élève Gauffier, Louis (1761-1801), dont les œuvres ne tendent à se dégager du style maniéré de Le Moyne que pour tomber dans la roideur de l'école de David, ainsi qu'on peut le voir par ses deux tableaux des nos 217 et 218, qui sont loin pourtant d'être sans mérite.

Van Loo, Charles-André, dit Carle (1705-1765), est issu d'une famille hollandaise; son grand-père, Jacques, vint en France avec un talent déjà assez prononcé pour être admis à l'Académie comme peintre de portraits, sous celui de *Michel Corneille*. Il eut un fils du nom de Louis (1641-1713) qui se retira à Aix, et y eut deux fils : Jean-Baptiste et Carle, les seuls bien conus.

Jean-Baptiste (1684-1745) reçut d'abord les conseils de son père, et avait déjà obtenu des succès à Paris, lorsqu'il se décida à visiter l'Italie. Ayant eu l'occasion de fréquenter à Rome l'atelier de Benoît Lutti, il en rapporta à Paris la manière élégante, le coloris frais et harmonieux. Aussi la plupart des tableaux qu'il fit à son retour se ressentent de cette manière, surtout ses portraits, genre auquel il se livra plus particulièrement. Les deux tableaux qu'a de lui notre musée : *l'Institution de l'ordre du Saint-Esprit par Henri III*, et *Diane et Endymion*, prouvent cependant que s'il manquait de cette initiative et de cette hardiesse qui

font entreprendre les grandes choses, il n'était pas dépourvu de talent.

Carle, au contraire, attaqua avec une extrême habileté, sinon avec tout le succès qu'on pourrait désirer, toutes les parties de l'art. Les cinq tableaux que nous avons de lui au musée suffisent pour donner une idée de la variété de son talent, et pour prouver qu'à une meilleure époque et dans un autre entourage, il serait devenu, comme Le Moyne, ungrand artiste, avec cette différence toutefois que ses œuvres sentent plus le travail que l'inspiration, et ne cachent pas sous des dehors aussi agréables, des formes ou des accessoires aussi séduisants que Le Moyne, l'image de la décadence des écoles italiennes.

Rien ne manque dans ses œuvres du côté technique ; on y remarque même des effets grands, souvent bien conçus et toujours bien exécutés, mais ce que l'on n'y trouve pas aussi souvent qu'on le voudrait chez un homme qu'on est forcé d'admirer malgré soi, c'est plus d'élévation dans le style, plus d'harmonie dans la composition, plus de caractère aussi et plus de variété dans les airs de têtes.

Carle Van Loo a été, de tous nos peintres français, celui auquel on a prodigué le plus d'éloges pendant sa vie, et qu'on a accablé des critiques les plus amères après sa mort. On lui rend aujourd'hui justice, et à la seule vue de son portrait de la *reine Marie Leczinska*, du n° 320 de notre musée, aussi bien que de sa *Halte de chasse* du n° 329, on ne peut s'empêcher de lui reconnaître un immense talent.

Les tableaux de C. Van Loo se rencontrent trop rarement dans les ventes pour qu'on puisse leur donner une valeur commerciale. On peut cependant dire que les experts de notre Musée, en n'estimant que 10,000 fr. son portrait de la reine et 1,000 fr. sa Halte de chasse, se laissent trop ouvertement influencer par des juge-

ments anciens, et les mettent beaucoup au-dessous de leur valeur. Il a eu un fils, Jules-César, peintre de paysages peu connu, qui a pourtant été élu à l'Académie en 1784.

Jean-Baptiste Van Loo a eu, lui, deux fils : Louis-Michel et Charles-Amédée. Le premier, son élève, s'adonna particulièrement aux portraits, devint premier peintre de Philippe V, roi d'Espagne, et finit par remplacer son oncle, Carle, dans la charge de directeur de l'école des élèves protégés. Notre musée a un tableau de lui sous le nº 331 : *Apollon poursuivant Daphné.* Ses principaux portraits sont ceux de *Louis XV* en grand costume, du *duc de Maurepas* et du *duc de Gèvres ;* — l'autre fils, Charles-Amédée, a longtemps habité Berlin, où il a soutenu l'honneur de la famille par quelques tableaux d'histoire et de bons portraits.

Jean-Baptiste Van Loo a aussi eu pour élève D'ANDRÉ-BARDON, Michel-François et non pas Bardon, André (1700-1783), qui fut à la fois poète, musicien, peintre, et qui a publié un recueil assez curieux de costumes. Nous avons actuellement sous les yeux une esquisse terminée de lui, représentant *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père,* rappelant tellement Subleyras qu'on s'y tromperait sans la signature. Il a fondé une Académie de peinture à Marseille, mais notre musée n'a rien de lui ;

Puis TRÉMOLIÈRE, Pierre-Charles (1703-1759), dessinateur correct, coloriste habile, un peu sec, dont les œuvres se rencontrent rarement, ou pour mieux dire se confondent avec celles de plusieurs contemporains. Quelques scènes mythologiques de lui, par exemple *Diane et ses nymphes au bain,* gravées par Maillet, ressemblent tellement à Natoire qu'on pourrait les prendre pour être de ce dernier.

Carle Van Loo a eu pour principaux élèves Doyen et Lagrenée l'aîné. DOYEN, Gab.-François (1726-1806),

a été de plus son ami intime. Il a joui dans son temps d'une grande réputation, tant en France qu'en Russie qu'il a longtemps habitée, occupé à orner le palais de Catherine II ; c'est un des artistes de cette école qui ont le mieux conservé la manière italienne. Son style est riche, son ordonnance savante. Il se distingua dans le genre historique, et fut assez heureux dans le genre mythologique, comme le prouvent d'une part sa chapelle de saint Grégoire aux Invalides, et d'autre part, son *Triomphe d'Amphytrite* du n° 185 de notre musée.

LAGRENÉE, Louis-J.-François, dit l'aîné (1724-1805), fut un praticien assez habile, qui se fit une fausse idée du vrai beau, qu'il ne put jamais atteindre; mais il racheta par des carnations fraîches et des expressions assez gracieuses son peu d'imagination et son défaut de vigueur. Il a, comme Doyen, habité la Russie, et y a laissé des tableaux de quelque importance.

De retour en France, il fut nommé directeur de l'école de Rome. Il a beaucoup peint pour les résidences royales et les grands hôtels. La destruction de ces hôtels a mis beaucoup de ses tableaux dans le commerce, où ils sont assez recherchés, sans être d'un grand prix. Le musée n'a de lui que son *Enlèvement de Déjanire*, qu'il a donné pour sa réception à l'Académie.

Lagrenée a eu un fils, Anthelme-François (1775-1822), qui a, comme son père, habité la Russie, mais s'est livré plus particulièrement à la miniature et à l'imitation des camées ; — et un frère, Jean-Jacques, dit Lagrenée le jeune (1740-1821), dont notre musée a une tête de jeune fille désignée comme la *Mélancolie*. Sa touche est moelleuse, mais son ordonnance manque de goût et sa couleur est briquetée.

On compte aussi au nombre des élèves de Lagrenée l'aîné, BARDIN, Jean (1732-1809), qui a fait quelques tableaux religieux dans le goût des artistes de l'époque, mais dont le principal titre à être cité est d'avoir été

un des maîtres de David et du baron Regnault; — et JULIEN, Simon (1736-1800), dit Julien de Parme, du nom du duc qui le protégea en Italie. Ce Julien fit de louables, mais infructueux efforts pour donner à l'art une meilleure direction. La tâche était au-dessus de ses forces.

Mais, nous le répétons, la réputation de tous ces artistes a été complétement éclipsée par celle dont ont joui Watteau, Boucher et Fragonard, qui ont été les véritables coryphées du XVIII[e] siècle. Aussi leur consacrons-nous des articles un peu plus développés, qui ne sont d'ailleurs que des extraits de ceux que nous leur avons donnés dans une série de numéros du *Moniteur des Arts* de 1860. Nous sommes d'autant plus autorisé à les étudier avec plus de détails, que leurs œuvres atteignent aujourd'hui des prix que nous avons plusieurs fois traités de fabuleux.

WATTEAU, Antoine, de Valenciennes (1684-1721), est élève de GILLOT, habile décorateur et peintre de scènes comiques, et d'AUDRAN, peintre d'arabesques, chez lesquels il prit le goût du genre auquel il s'est livré. Né, comme tant d'autres, et des plus habiles, dans la classe du peuple, il ne dut ses succès qu'à son génie. Son entrée à l'Académie mérite d'être rapportée. L'étude qu'il avait faite des coloristes italiens chez le célèbre amateur Crozat lui ayant donné l'envie d'aller étudier ces maîtres sur les lieux mêmes, il concourut pour le prix de Rome, et, ne l'ayant pas pu obtenir, il eut l'idée de solliciter la pension du roi.

Pour appuyer ses prétentions à cette faveur, il déposa deux tableaux dans une pièce qui servait de passage à la salle habituelle des séances académiques. Ces tableaux eurent un si grand succès que plusieurs académiciens, à la tête desquels était La Fosse, leur chancelier, trouvèrent que la faveur que sollicitait Watteau ne serait pas une récompense suffisante pour

son talent, et l'admirent d'emblée parmi eux sur son magnifique tableau que nous voyons au musée, sous le n° 649, représentant un *Embarquement pour Cythère.*

Loin de s'enorgueillir d'une semblable faveur, Watteau ne songea qu'à s'en rendre digne, se livra avec ardeur à l'étude et peignit une quantité, pour ainsi dire innombrable, de scènes galantes, d'intrigues de bosquets et de boudoirs, de dessus de portes, de paravents, de panneaux, de clavecins, de boiseries de salons et de boudoirs, de plafonds de décorations de théâtres, jusqu'à des enseignes; puis, après un séjour de quelques années en Angleterre, il se retira à Nogent, près Paris, où il mourut à trente-sept ans.

Dans tout ce qu'il a peint, Watteau a été le véritable historien de son époque ; il en explique les mœurs aussi clairement, que tout ce que Saint-Simon, Duclos et Voltaire ont écrit à ce sujet : chacune de ses toiles, comme le dit avec raison M. Charl. Blanc, est un reflet de la vie de travestissement et de galante minauderie au milieu de laquelle s'éteignit ce siècle. Personne, en effet, n'a saisi mieux que lui l'esprit de ses personnages, leur gaieté factice, leur finesse recherchée, cette tenue de héros galants, d'hommes de plaisir, de coureurs d'aventures, qui a fait dire à lady Morgan que nous n'étions alors qu'une nation de maîtres de danse. Son dessin est correct, quoique parfois maniéré dans les détails, sa couleur est puissante et harmonieuse ; sa touche facile, légère, pleine de feu, rappelle Téniers et Paul Véronèse.

Ses œuvres, après avoir été payées dans leur temps des prix très-élevées, sont tombées, sur la fin du siècle dernier et sous l'empire, à des prix très-bas ; elles sont aujourd'hui tellement recherchées, qu'à la vente de Morny, qui a eu lieu en 1862, le *Repos de Chasse,* qui avait fait partie de la galerie du cardinal Fesch, a été vendu au prix un peu exagéré, il faut le dire, de 25,000 fr., et qu'à la vente Patureau, qui s'est faite en 1857, *les Deux*

Cousines, petite composition de 29 centimètres sur 35, ont monté au chiffre fabuleux de 55,000 ; tandis qu'à la vente Le Brun en 1791, deux de ses plus jolis tableaux, *le Passe-temps* de huit figures et la *Danse* de quarante n'ont atteint, le premier que 199 fr., et le second, 2,400.

Les tableaux de ce maître, comme on doit le penser, sont rares aujourd'hui. Voici où se trouvent les principaux, indépendamment de ceux qui sont en France, dont un des plus remarquable est son esquisse de l'*Embarquement pour Cythère*, le seul malheureusement qu'ait notre musée, estimé officiellement en 1816, 3,000 fr. et qui se vendrait 60 ou 80,000 au moins aujourd'hui :

Au musée royal de Madrid, *Une noce de village*, un *bal masqué dans un jardin*, et une *Vue du Parc de Saint-Cloud* ; — à la pynacothèque de Munich, une *Société dans un jardin* ; — à la galerie de Dresde, deux *Scènes champêtres* et *Vénus et les Grâces* ; — au musée de Berlin *les Plaisirs de la Comédie-Française et la Comédie Italienne*, faisant pendants ; — au palais de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, une *Marche de Troupes*, un *Dîner champêtre* et une *Sainte Famille* ; — à la galerie impériale de Vienne *Un Guitariste en costume espagnol* ; — au musée Saône à Londres et à Dulwich Collége, plusieurs compositions ; — Dans la galerie d'Aremberg *Les grandes noces, le Bain chaud et le bain froid* ; — dans la galerie Sutherland, cinq *Fêtes champêtres* ;— à palace Buckingam *un Concert, un Sujet galant*, deux *Paysages avec figures.*

Ceux qu'on connaît comme incontestables à Paris sont : la *Vie champêtre* et la *Nymphe endormie*, de M. James Rothschild ; les *Amusements champêtres*, de lord Hertford, qui proviennent de la galerie Fesch, et ont été payés de 40 à 50,000 francs ; le *Beau Gilles*, de M. Lacaze ; le *Glorieux*, de M. Burat, acheté 900 francs seulement à la vente Baroilhet en 1856, etc.

Watteau a eu un neveu connu sous le nom de Watteau de Lille, Louis-Joseph (1731-1803). Il s'est formé sur ses tableaux, et a fait des campements ou des marches militaires, des scènes champêtres, même des réunions galantes, d'un agréable effet, mais bien loin de celles de son oncle. On voit de lui, à Valenciennes, les *Quatre parties du jour*. Watteau de Lille a eu un fils, Franc.-Louis-Jos. (1758-1825), élève de Durameau, qui a été professeur à Lille, où il a créé un musée et où il est mort. Valenciennes a aussi de lui le *Ménuet sous le chêne.*

Pater, J.-Joseph (1696-1736) est le seul et véritable élève de Watteau. Né comme lui à Valenciennes, il entra très jeune dans son atelier à Paris, et fut contraint d'en sortir au bout d'un an; mais ce temps lui suffit pour s'initier à la manière de Watteau et se pénétrer de son esprit. Pater fut un artiste des plus laborieux. Il avait vu son père, habile sculpteur, finir ses jours dans un état voisin de la misère, et le souvenir des souffrances paternelles détruisant en lui toute idée de célébrité, lui inspira une espèce de terreur superstitieuse à l'égard de l'avenir.

Travaillant sans cesse, il improvisa une foule de tableaux : scènes de buveurs, campements militaires, conversations galantes, pastorales, arlequinades fantastiques, paysages, portraits même; il fit des compositions pour le roman comique de Scarron, les contes de Lafontaine et d'autres ouvrages. Reçu à l'Académie sur le seul tableau que nous avons de lui (nº 403), qui n'est pas de sa fine manière, il ne jouit pas beaucoup plus que Watteau du fruit de son travail, puisqu'il est mort à quarante ans.

Indépendamment de l'extrême fini qui caractérise les œuvres de Pater, il faut reconnaître qu'il est difficile d'arranger plus agréablement un paysage, de pousser plus loin l'art de rendre les lointains vaporeux, de faire fuir plus agréablement les longues allées, de mettre mieux en perspective les divers plans d'un

jardin, d'y distribuer plus sagement les lumières et les ombres, de disposer les groupes avec plus de grâce et de finesse. Ce que sa couleur perd en force sur celle de Watteau, elle le gagne en douceur ; si son dessin est moins libre, il est souvent plus correct.

Les œuvres de Pater sont aussi recherchées aujourd'hui que celles de Watteau et se paient le même prix. Ce prix est exagéré sans doute, mais il faut convenir aussi qu'il est encore moins exagéré que n'était ridicule le dédain dont les avait frappées l'école dite de l'Empire, époque où l'on a vu (vente de Robert, 1809) un charmant tableau de Pater, *le Bal*, bien connu par la gravure, être adjugé à 166 francs, tandis qu'à la vente Patureau 1857, un tableau à peu près de même dimension, *la Balançoire* dépassa 50,000 francs, le même qui, avec son pendant, *le Concert*, n'avait été vendu que 1800 livres à la vente du duc de Choiseul, en 1772.

Deux des plus beaux tableaux de Pater sont la *Toilette* et l'*Assemblée galante*, appartenant à M. Lacaze. Viennent en suite deux *Scènes galantes*, de M. le comte Duchâtel ; l'*Etablissement d'un camp*, qui fait partie de la collection particulière de l'Empereur, venant de la vente Norzy, 1860, et ayant été payé 25,000 francs ; *la Cueillette de roses* et *le Musicien* de M. Rothschild ; *la Réunion dans un parc*, de lord Hertford, acheté 30,000 francs ; *le Repas dans la campagne* de M. Henri Didier. Notre musée n'a de Pater, comme de Watteau, qu'un tableau désigné sous le nom de *fête Champêtre*, mais donné pour sa réception à l'Académie sous le titre de *Réjouissances de soldats*, il est estimé de 8 à 10,000 fr. ; il se vendrait aujourd'hui 40 ou 50,000.

Lancret, Nicolas (1690-1743), n'est pas, ainsi qu'on le dit et qu'on le croit généralement, l'élève de Watteau. Ils n'ont eu de commun que d'avoir pris, à une distance de quelques années, dans l'atélier de Gillot, le goût du genre dans lequel ils se sont distingués.

Liés d'abord d'une étroite amitié, ils se séparérent; Lancret n'en fut pas moins reçu à l'Académie au même titre que lui, c'est-à-dire comme peintre de fêtes galantes. Mais, hâtons-nous de le dire, il y a entre ces deux artistes non seulement toute la différence qui séparera toujours le créateur d'un genre de son imitateur, mais une différence de style, de couleur, de grâce et de coquetterie, qui maintiendra toujours Watteau au-dessus de son émule. Les six tableaux que notre musée possède de Lancret sont là pour justifier ce jugement : ils appartiennent autant au genre dit *Pastorale* qu'aux *fêtes galantes*. Quatre de ces tableaux représentent *les Saisons* : ils sont certainement peints avec esprit, mais ils manquent de cette fougue qu'on aime à trouver dans un maître; et, si on le jugeait par eux seuls, on serait étonné qu'on eût pu le placer quelquefois au même rang que Watteau; mais on en connaît plusieurs autres où il se montre sous un aspect plus favorable : c'est ainsi que nous avons dans ce moment sous les yeux la gravure d'un tableau représentant une *Conversation galante dans un parc*, dont se serait à coup sûr glorifié Watteau, et qui fut probablement un de ceux qui excitèrent la jalousie de celui-ci.

Les tableaux de Lancret ont subi le sort de tous ceux de l'école française de cette époque, c'est-à-dire qu'après avoir été payés fort cher au moment de leur apparition, ils sont tombés sur la fin du siècle dans un tel discrédit, qu'à la vente Lebrun, en 1791, on a vu un tableau de ce maître, composé de quatorze figures, être adjugé avec la gravure pour la modique somme de 103 fr. Heureusement les œuvres de Lancret, comme celles de Watteau, etc., ont repris de nos jours la faveur dont elles sont dignes et se maintiennent à des prix élevés, dépassant même souvent aussi leur valeur réelle. C'est ainsi qu'en 1857 nous avons vu un petit tableau de lui représentant un sujet tiré des *Contes* de La Fontaine : *Le chien remuant une pièce d'or*, monter à 3,125 fr.; qu'à la vente Pembroke

une composition plus importante, il est vrai, a atteint 25,000 fr.; enfin que, le 12 février de l'année dernière (1864), une espèce de petite figurine, donnée comme le portrait de la *Camargo*, assez mal conservée d'ailleurs, a été adjugée à 8,000 fr.; il est vrai qu'elle était donnée comme ayant appartenu au roi de Prusse.

Watteau, Pater et Lancret ont eu pour imitateurs Bonaventure de Barre, que quelques biographes appellent Desbarres (1700-1729), élève de Claude Hallé, et sur la vie duquel on a peu de renseignements. Tout ce qu'on sait, c'est que le tableau qu'a de lui notre musée, n° 6, représentant une *Fête champêtre*, a été donné pour sa réception à l'Académie; il laisse à regretter que son auteur n'ait pas eu le temps de produire davantage; il est toutefois bien loin non seulement de Watteau, mais de Lancret. Son dessin est rond et flasque, sa couleur est lourde et opaque; — Bénard, Jean-Baptiste, sur la vie duquel on ne possède également aucun renseignement, mais dont on connaît plusieurs scènes villageoises peintes avec esprit; — Lebouteux, Pierre (mort en 1750), reçu académicien en 1728, dont on connaît par la gravure le *Lever* et le *Coucher*; — Le Clerc, Jacques-Sébastien (1734-1785), connu sous le nom de Leclerc des Gobelins parce qu'il était professeur de perspective à cette manufacture. Ses petites scènes galantes et ses pastorales sont d'un piquant effet, mais tirant toujours un peu sur le bleu. La *Mort de Saphire*, inscrite au musée sous le n° 106, est de son frère, qui avait aussi été employé aux Gobelins, où il est mort en 1763. Puis :

Lajoue (1687-1761), dont les paysages offrent des morceaux d'architecture d'une bonne exécution, mais toujours disposés en forme de perrons et généralement d'une grandeur disproportionnée au reste du paysage. De même que ceux de Philippe Meusnier, ces tableaux perdent quand on reconnaît que les figures sont de lui et non pas de Watteau ou de Lancret, qui les ont souvent enrichis des leurs

Boucher, François (1704-1770), est tellement connu qu'aucun peintre n'a eu un nom aussi populaire; il a orné de ses œuvres les palais des grands, les boudoirs de toutes les dames de son temps, marquises ou courtisanes, et il n'est pas aujourd'hui même, en France, un hameau qui ne possède un trumeau orné d'une image rappelant son école et sa manière. L'amour étant le dieu du jour, il a fait de l'amour tout cru, si on peut parler ainsi, le thème favori de toutes ses élucubrations; et ce thème a eu sous son pinceau d'innombrables variantes, dont le but était toujours d'éveiller l'idée du plaisir en en retraçant l'image, et dont le moyen était nécessairement la nudité sous tous ses aspects, souvent dans ce qu'elle a de plus secret.

Protégé de la Pompadour, dont il s'était fait le serviteur aveugle, il ne reculait devant aucune composition, si graveleuse qu'elle fût, qu'elle lui commandait; il suivait sans doute en cela l'impulsion de son propre tempérament, mais il répondait aussi à un des besoins du moment. Tout blâmable qu'il fût à cet endroit, il trouvait encore des gens sensés qui l'excusaient et rejetaient ses torts sur son entourage : « Que voulez-vous qu'il jette sur sa toile? disait, avec autant d'esprit que de raison, Diderot, on ne naît pas sous la régence et avec Louis XV pour se faire capucin. »

Comparé à Watteau, Boucher lui est certainement inférieur. D'abord le milieu dans lequel Watteau vivait exigeait encore une sorte de retenue qui n'avilissait pas l'art; il n'en était plus de même pour Boucher, qui avait à plaire à des gens blasés auxquels il fallait autre chose que des scènes sentimentales, des entretiens galants. Ensuite Boucher n'a jamais eu ni le dessin, ni le style, ni la couleur de Watteau; il n'a pas su non plus, comme lui, varier ses types; la même figure lui sert pour Jupiter ou Colas, Lisette ou Junon, un ange ou l'amour.

En somme toute, malgré ses innombrables défauts,

ses membres tortillés, ses amours à têtes d'hydrocéphales, sa couleur rosée, Boucher est un peintre habile. Dans le cours de sa carrière, il a exécuté une immense quantité de tableaux de toute dimension et de tout genre: sujets mythologiques et de fantaisie, paysages, animaux, décorations pour l'Opéra, plafonds, panneaux de voitures, dessus de portes, trumeaux, paravents, modèles de tapisseries, portraits; mais avant tout des scènes pastorales, qui ont été copiées et recopiées des millions de fois et de toutes les manières.

Il a surtout, à nos yeux, le grand mérite d'être original et gracieux; il n'est donc pas étonnant que ses ouvrages aient repris à notre époque toute la valeur qu'ils avaient de son vivant. Ce n'est pas à dire pour cela que leur prix ne dépasse pas leur mérite réel, mais enfin, puisqu'on en veut, il faut les payer.

C'est ainsi qu'à la vente de lord Seymour, en 1860, on a payé une petite *pastorale* 3,000 fr. et une petite toile ovale, le *Galant villageois*, 4,100 fr. Ce qui, il y a cinquante ans, ne se serait pas vendu au plus 5 à 600 f., et ce qui probablement, dans cinquante ans, tombera au prix moyen de ces deux extrêmes. Nous avons aussi vu tout récemment (1865), dans une vente publique, une *Sainte Famille*, peinte dans son ton bleu, être adjugée à 10,000 fr., ce qui serait pour le moins exagéré, pour ne pas dire absurde, si à la vente Morny, 2 juin 1865, on n'avait pas vu son tableau des *Trois Grâces* se vendre 19,000 fr., etc.

Notre musée a sept tableaux de Boucher; le plus beau est sans contredit celui de *Vénus commandant à Vulcain des armes pour Enée*, qui est d'une légèreté de touche, d'une transparence de ton à désarmer les plus chauds partisans du genre classique. On met sur la même ligne : le *Lever* et le *Coucher du Soleil*, le *Printemps* et l'*Automne*, de lord Hertford. Les deux premiers, qui rappellent un peu Lemoine, ont été payés en 1855 20,000 fr., et n'avaient pourtant été vendus, dit-on, quelques années auparavant, que 380 francs,

Son plus beau portrait est sans contredit celui de la *Pompadour*, appartenant à M. Henri Didier, et qui figurait en 1860 à l'exposition du boulevard des Italiens. Boucher a eu un grand nombre d'élèves et beaucoup d'imitateurs. Les principaux sont :

Baudoin, ou Baudouin, Pierre-Antoine (1723-1770), fut non-seulement l'élève, mais un des gendres de Boucher. « Son mérite, dit un contemporain, fut de blesser les mœurs avec encore plus de hardiesse que son maître. » Ce jugement est pour le moins exagéré; sans doute Baudoin, comme Boucher et consorts, a eu le grand tort de trop sacrifier au goût du jour; mais ce besoin de la part de l'artiste une fois satisfait, comme une nécessité à laquelle l'art ne pouvait pas entièrement se soustraire, on ne peut sans injustice se dispenser de reconnaître que la plupart des peintres de cette école y aient répondu d'une manière fort heureuse, et que Baudoin ait été un des plus habiles. Ses principaux tableaux, reproduits par la gravure, sont : le *Lever*, le *Coucher*, la *Toilette de la mariée*, la *Force du sang*, l'*Espérance déçue*, la *Surveillance en défaut*, les *Dangers du tête-à-tête*, etc.

Toutes ces scènes d'intérieur sont rendues avec beaucoup de vérité; les costumes, simples ou élégants, sont portés avec grâce; ses boudoirs sont meublés avec une recherche de bon goût, et certes ce sont là des qualités qui, dans un genre quelconque, même le mauvais, assureront toujours à celui qui les possède une place distinguée. Il a fait plus de gouaches que de tableaux à l'huile ;

Deshays, J.-Bapt. (1729-1765), élève de Colin de Vermont, de Restout, puis de C. Van Loo, fut aussi gendre de Boucher; mais il sacrifia moins que Baudoin au genre de son beau-père. Les bonnes études qu'il avait faites en Italie le retinrent un peu, et il serait peut-être devenu un artiste de mérite si une mort prématurée ne l'eut enlevé.

Les quelques tableaux qu'on connaît de lui, comme celui de *Vénus versant sur le corps d'Hector une liqueur divine pour le préserver de la corruption*, donné pour son admission à l'Académie, son histoire de *Saint-André*, peinte pour la ville de Rouen, autorisent cette opinion. Ayant plus de sentiment que d'élégance, plus disposé à saisir le grand que le beau; plus propre, en un mot, à rendre les expressions fortes qu'à céder aux affections douces, il eût peut-être résisté au goût du jour. Deux de ses tableaux de l'histoire de Saint-André ont été gravés par P. Parizeau, son élève;

Challe ou Schall, Ch.-Michel-Ange (1718-1778), que ses connaissances en architecture firent nommer professeur de perspective, directeur des fêtes publiques, même des pompes funèbres, a aussi fréquenté l'école de Boucher, et a produit dans le goût de cette école des compositions qui ont eu du succès à l'époque, et qu'on recherche aujourd'hui; tels que *la Comparaison, le Modèle disposé, Jupiter et Léda, Flore et Zéphir, la Mort de Didon*. Il était dessinateur du cabinet du Roi, et c'est en cette qualité qu'il a donné le dessin de la chaire à prêcher de l'église Saint-Roch, qui a été exécutée par son frère puîné Simon;

Guerrin, François, (1770), presque inconnu quoiqu'il ait été de l'Académie, et qu'il ne faut confondre ni avec Pierre Guérin, le peintre d'histoire, ni avec Paulin Guérin, peintre de portraits, a aussi fait à la manière de Boucher des scènes galantes d'un piquant effet. On en a vu figurer une à la vente de la duchesse de Berry, cette année même, 1865, représentant *Mme de Pompadour*, qui a atteint le prix d'un tableau de Boucher, 3,000 francs;

Juliard, Nicolas (1759), qui a surtout fait des paysages à la manière de Boucher, mais que leur couleur vert-bleu n'empêche pas de reconnaître parce qu'ils n'ont ni l'originalité, ni le gracieux laisser-aller de Boucher. Cependant, dans le commerce, on s'y trompe quelquefois;

Le Prince, J.-Bapt. (1733-1781), qui n'est peut-être pas un des élèves les plus connus de Boucher, mais qui est certainement un de ceux qui méritent davantage de l'être, parce qu'il a le plus habilement évité les écueils de cette école en cherchant toujours à racheter par l'élégance du style et la correction du dessin, la liberté de pinceau qui la caractérise.

Le Prince a longtemps habité la Russie, dont la plupart de ses ouvrages rappellent le souvenir. Il a peint le plafond du palais impérial de Saint-Pétersbourg à la manière de Boucher, et a dessiné, d'après nature, une immense quantité de paysages, de costumes, d'édifices et de personnages de ce pays. De retour en France, il fut reçu à l'Académie sur un charmant tableau connu et gravé sous le nom de *Baptême russe*.

Notre musée n'a qu'un tableau de lui. Une *Scène de corps de garde;* mais on connaît de lui son *Concert russe*, qui orne le musée d'Angers; *Un Charlatan près d'un port de mer; des frères quêteurs distribuant des agnus à la porte d'un cabaret; les Soins maternels, l'Accord maternel.* Il n'est pas dans les ventes d'un prix proportionné à sa valeur, car nous avons vu en 1857, vente de la duchesse de Raguse, une charmante *Fête de village au temps de Louis XVI*, ne monter qu'à 1,165 fr. De Boucher elle eût atteint 20,000 ; et, certes, la différence eût été bien plus dans le prix que dans la valeur réelle.

Le Prince a eu pour élève J.-Bapt. Huet, qui a particulièrement peint des paysages, des animaux et des scènes d'intérieur dans les goûts du jour. Nous avons vu il y a quelques temps de lui, une *Offrande à l'Amour* que nous eussions crue être de Boucher si elle n'eût pas été signée. Son fils, Nicolas, attaché au Muséum d'histoire naturelle a surtout peint des animaux et des objets d'histoire naturelle assez recherchés ;

Ménageot, Franc.-Guill. (1744-1816), qui, quoique

élève de C. Van Loo, de Boucher et de Deshays, sentit, comme Le Prince, qu'il était temps de sortir de la voie suivie trop servilement par les artistes de son école, et se livra au genre sérieux. Nommé directeur de l'Académie française à Rome, il y tint, dans le moment le plus pénible de notre révolution, la conduite la plus honorable et qui suffirait seule à illustrer son nom, si les ouvrages qu'on voit de lui dans notre musée, à l'église de Saint-Denis et à Versailles, ne le plaçaient déjà, par la sagesse de la composition, la pureté du dessin, au rang des artistes distingués de son époque.

De l'école de Boucher sont encore sortis plusieurs dessinateurs et plusieurs peintres à gouache, dont les œuvres ont eu du succès dans leur temps, et qu'on recherche maintenant. Parmi les premiers on trouve :

Eisen, Charles (1722-1778), qui bien que d'origine flamande, a longtemps habité Paris où il s'est fait connaître comme habile dessinateur. et a peint avec succès des amours, des bergers, et autres sujets à la mode, même de charmantes scènes d'intérieur comme *la Dame de charité*. On lui doit plusieurs illustrations, entre autres celles de *la Vie des peintres* de Descamps, et d'une édition de la *Henriade*.

Son père, François, qui est venu mourir à Paris auprès de lui, en 1777, ne manquait pas non plus de talent. On a gravé d'après ce dernier *la Jolie charlatane*, *la Folie du siècle*, et un sujet sérieux, *le Christ remettant à Saint Pierre les clefs du paradis*;

Cochin, Charl.-Nicol. (1715-1792), garde des dessins du Roi, qui a fourni les dessins de plusieurs ouvrages importants, comme l'abrégé de l'histoire de France du président Hénault, les œuvres de Boileau, et a fait un grand nombre de portraits historiques gravés sous forme de médaillons;

Moreau, J.-Michel, dit le Jeune, un des plus habiles dessinateurs de son temps, auquel on doit une foule de charmantes compositions, surtout des scènes d'intérieur pleines de grâce et de coquetterie. Son œuvre en ce genre se compose de plus de deux mille pièces gravées pour de belles éditions de Voltaire, de Rousseau, de Molière, d'Ovide, de Marmontel, de Racine, de Regnard, de La Fontaine et de Delille. Il ne faut pas le confondre avec Louis G., son frère aîné, mort en 1806, qui a fait de beaux paysages et des vues de villes à la gouache à la manière de Nicole, si connu dans ce genre.

Saint-Quentin, dont les dessins aux deux crayons sont généralement donnés et pris comme étant de Boucher; —Borel qui à dessiné à la manière de Moreau, et Mondon, le fils, dont les scènes champêtres rappellent Lajoue pour le paysage et Watteau pour les figures; — Monnet, Charl., qui a fait de charmants dessins pour illustrer les métamorphoses d'Ovide en collaboration de Charl. Eisen et d'autres dessinateurs en renom; — Saint-Aubin, Gabriel Jacq., frère du célèbre graveur de ce nom, d'après lequel on a gravé les *Cris de Paris*, les *Petits polissons*, et plusieurs belles vignettes qu'on voit sur un grand nombre d'ouvrages.

Parmi les artistes qui ont plus particulièrement peint à gouache, on connaît surtout:

Caresme, Jacq.,-Philippe, qui a fait des Bacchanales, des Fêtes en l'honneur du dieu Pan, et une foule de compositions agréables; il a aussi peint, et sa peinture vaut ses gouaches. On le rencontre assez souvent dans le commerce, où il se maintient à des prix modérés;

Queverdo, Fran. M. Isid., qui dans ses scènes galantes, comme la *Demande en Mariage*, le *Lever et le coucher de la Mariée*, à égalé Challe et Baudoin; Deverre à gravé d'après lui une charmante pastorale : *Les admirateurs de la nature.*

Lavreince, Nicolas, dont les compositions sont aussi aujourd'hui des plus recherchées pour la grâce et la coquetterie de ses personnages, le riche ameublement de ses boudoirs. On a de lui dans ce genre la *Comparaison*, l'*Indiscrétion*, l'*Aveu difficile*, une *Assemblée dans un salon*, une *École de danse*, le *Lever des Modistes*, et plusieurs autres scènes non moins spirituelles, mais un peu libres, pour ne pas dire plus. Il ne faut pas confondre ce Lavreince avec Lawrence peintre anglais, dont nous avons parlé.

Enfin beaucoup de tableaux de chevalet de Boucher, les nudités surtout, ont été copiés en miniature, sur ivoire et sur velin par Charlier,, Jacq., que l'on dit son élève. Ces miniatures sont aujourd'hui fort recherchées.—On recherche aussi, et encore plus, celles de Hall, Pier.-Adolphe, Suédois d'origine, mais qui a beaucoup travaillé à Paris à cette époque, à été agréé à l'Académie de peinture, et est mort à Liége en 1793.

On connait aussi comme miniaturistes de cette époque et des époques antérieures Toutin, Jean et Chartier son élève, dont on recherche encore aujourd'hui les portraits peints sur émail, pour bagues et médaillons; — de même que Pasquier, Pierre qui fit partie de l'Académie et mourut en 1806; — Laudin, Nicolas, dont on voit à Limoges, sa ville natale, et dans le commerce des plaques émaillées, ornées, d'une magnifique exécution, d'un dessin et d'une couleur qui rappellent le célèbre Léonard; — Larichardière et Alexandre Duguernier, qui eurent dans leur temps un immense succès; — puis Ferrand Samuel et Jean-Bapt. Massé, Bouquet J.-Bapt, Weyler, etc.

Disons aussi que depuis le commencement de notre siècle, la miniature est loin d'avoir déchu, car elle à été cultivée avec le plus grand succès par M. Isabey, père de notre célèbre peintre de marines, qui a été peintre du cabinet de Napoléon Ier, et ordonnateur des

cérémonies et fêtes publiques ; — AUGUSTIN, J.-B.; — Mme MIRBEL; M. et Mme SAINT; François AUBRY; MANSION ; — BORDES; — Mlle Sophie-Louise de la CAZETTE. Il serait injuste de ne pas ajouter à ces noms, celui de Mme JACOTOT, Marie-Victoire, née en 1778, morte il y a quelques années, ayant peint pendant longtemps avec un talent hors ligne, la plupart des grandes pièces de porcelaine que la manufacture de Sèvres destinait à être données en cadeaux d'apparat.

FRAGONARD, J.-Honoré (1732-1806), est le représentant de la dernière phase de l'époque qui nous occupe ; et certes il n'est pas le moins habile et le moins intéressant à étudier. Doué d'une imagination ardente, et s'étant pénétré en Italie du style maniéré de Solimène, de Piètre de Cortone et de Tiépolo, il revint à Paris au moment où l'on commençait à demander à la peinture quelque chose de plus relevé que les bergers enrubanés et les amours joufflus de Boucher.

Aussi, son tableau du *Grand'Prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoë*, mélange de couleur tendre, de dessin moelleux, de grâce affetée, eut-il un immense succès. Ayant adopté ce genre, il y déploya une supériorité de goût et d'exécution vraiment extraordinaire. Passant avec une merveilleuse facilité de l'allégorie aux scènes d'intérieur, il a peint avec une grâce inouie, et dans le ton le plus vaporeux, les scènes passionnées du *Vérou*, du *Premier baiser*, de la *Fontaine d'amour*, du *Serment d'Aimer*, et les tableaux si touchants de l'*Heureux ménage*, de la *Réconciliation*, de la *Visite chez la nourrice*.

Personne n'a exprimé une idée aussi rapidement que lui. Son petit tableau du *Sacrifice de la Rose* est un poëme écrit en quelques coups de pinceau. On lui a reproché, avec raison, d'avoir souvent sacrifié au goût plus que frivole de son époque, comme ne l'attestent que trop sa *Gimblette*, *Son pot au lait;* mais il faut encore reconnaître que s'il s'est laissé entraîner par le courant du milieu où il vivait, il s'est imposé à cet égard des

bornes que Boucher, son maître, avait souvent franchies; et qu'il s'est arrêté aussitôt que le vent à commencé à tourner aux idées sérieuses; quelques années même de plus, il eut abandonné, comme on l'eût dit alors, Vénus pour Mars, ou sacrifié Epicure à Platon; et c'eut été grand dommage.

Fragonard s'est souvent associé pour ses travaux Mlle Marguerite Gérard, (1761), sa belle-sœur, en collaboration de laquelle il a fait plusieurs tableaux gracieux comme l'*Enfant chéri, Le premier pas de l'enfance*. On regrette que notre musée n'ait de lui que trois tableaux qui ne donnent qu'une idée imparfaite de son talent. Il y a fort heureusement à Paris plusieurs amateurs, tels que MM. Walferdin, Lacaze, de Villars, Baroilhet, Burat, ect., qui lui rendent la justice qui lui est due. Il a fait de superbes miniatures et de beaux pastels.

Dans les ventes publiques, Fragonard s'est toujours vendu beaucoup au-dessous de Boucher, de Watteau, de Pater et de Lancret, car on a rarement vu ses œuvres de quelqu'importance, dépasser 3,000 fr. Son *Serment d'amour*, une de ses plus belles compositions, qui appartient à M. Walferdin, n'a été acheté en 1846, à la vente Saint, que 1,100 fr., dix ans plus tard, vente Baroilhet, *L'heureuse mère* n'a monté qu'à 1,180; Enfin, en 1862, à la vente Pembrocke, le *Retour des champs*, agréable composition de sa plus belle couleur et de son ton le plus chaud, n'a atteint que 810 fr.

Mais, par un de ces retours si fréquents aujourd'hui dans le commerce des objets d'art, ses œuvres ont monté tout à coup dans des proportions dépassant tout ce que l'on peut imaginer; c'est ainsi que sa *Balançoire*, qui à la vente Cypierre, en 1845, n'avait atteint que le modeste chiffre de 751 fr. à monté à la vente de Morny, 1865, à 30,200 fr. et que son petit tableau intitulé le *Souvenir*, composé d'un seul personnage et d'un chien, qui n'est certes pas ce qu'il a fait de mieux sous le rapport du dessin, a trouvé acquéreur non à 10, non à 20, mais à 35,000 fr.!

Les besoins du moment n'eussent pas été entièrement satisfaits si, en même temps que Le Moyne, même Carle Van Loo et surtout Boucher et Watteau ou leurs élèves vouaient leurs pinceau, « au culte du gracieux, » il ne se fut pas présenté d'habiles artistes qui se chargeassent de peindre le portrait dans le même style. Il s'en trouve en effet trois, qui sont Nattier, Tocqué et Drouais.

Nattier, J.-Marc, (1685-1766), fils de Marc, également peintre de portraits, que son coloris léger, son pinceau doux, ses attitudes nobles, quoique maniérées, firent surnommer le peintre des grâces, à joui en effet dans son temps d'une réputation et d'un immense succès. Comme il permettait aux dames ses clientes de se faire farder avant de les peindre, le coloris de leurs figures forme souvent avec le blanc de satin de leurs vêtements, un contraste qui le fait aisément reconnaître.

Avant de se livrer exclusivement au portrait, Nattier avait peint plusieurs tableaux historiques et mythologiques. C'est même comme peintre d'histoire qu'il entra à l'Académie, sur un tableau représentant *Parsée apportant la tête de Méduse aux noces de Phynée*, que l'on dit être actuellement au musée de Tours. Il est bien mal représenté, il faut le dire, au musée de Paris, qui n'a de lui qu'un portrait de femme en Madeleine, tout à fait insignifiant.

Un de ses plus beaux portraits est celui de madame *Vallembras de Sambreval et de son petit-fils,* qui s'est vendu 4,140 francs en 1862, à la vente Pembroke. Il est fâcheux que notre musée ne se le soit pas procuré; c'est une occasion qui pourrait ou ne jamais se rencontrer ou se faire longtemps attendre. Entre autres charmants sujets mythologiques de Nattier, connus par la gravure, on cite son *Jugement de Pâris* et *Vénus amoureuse d'Adonis, suppliant l'Amour de l'amener à partager sa flamme.*

Nattier a eu un fils, J.-B., qui a aussi fait des portraits et a même été admis à l'Académie sur un tableau représentant la scène si souvent traitée de *Joseph et la Femme de Putiphar*, tableau qui rappelle beaucoup la manière de son père ;

TOCQUÉ, Louis (1696-1772), auquel on doit le beau portrait de *Marie Leczinska*, femme de Louis XV, faisant, au musée, pendant à celui de Carle Van Loo, et ceux de plusieurs têtes couronnées. Sa mise en scène est infiniment plus simple et plus vraie que celle de Nattier, sa touche est légère, son dessin correct, sa couleur agréable, quoique dépourvue de force et souvent un peu grise. Il rendait avec habileté le brillant des étoffes d'or et d'argent et le chatoiement des satins à fleurs et à broderies.

Plusieurs des portraits de Tocqué sont restés en Suède et surtout en Russie, où il avait été appelé à faire celui de l'impératrice, portrait connu par la belle gravure qu'en a faite Schmidt. Parmi ceux qu'il a faits en France, on connaît surtout ceux de *M. Tourchem* et du *marquis de Marigny*, directeurs et ordonnateurs des bâtiments du roi, qu'il donna pour sa réception à l'Académie, dont il fut élu membre en 1734.

Indépendamment du portrait que nous avons cité, notre musée a de Tocqué celui de *Louis de France*, fils de Louis XV, âgé de 10 ans, et celui d'une femme qu'on dit être *madame de Graffigny*. Ses portraits ne se vendaient jamais un grand prix il y a une vingtaine d'années, puisqu'à la vente Cypierre, en 1845, celui de *madame Geoffrin*, n'a monté qu'à 380 fr. ; mais ils ont doublé, triplé même de prix depuis cette époque ; ce qui n'est que justice ;

DROUAIS, François-Hubert (1727-1775), fils d'Hubert Drouais, également habile peintre de portraits ; mais élève de C. Van Loo, de Natoire et de Boucher, il

porta si loin le fini, le douillet de ses portraits à l'huile, qu'on les croirait peints au pastel. Il a été recherché par toutes les beautés ou les femmes à la mode de son temps, dont il saisissait à merveille les minauderies et le teint d'emprunt. Il a peint aussi des pastels d'une grande finesse et des miniatures assez estimées.

Ses portraits se paient cher, car ils atteignent quelquefois 3 et 4,000 francs; comme par exemple dans la vente Pembroke, où une petite fille jouant avec un chat a atteint 3,500 francs. Notre musée n'a que deux portraits de lui : ceux de *Charles-Philippe* et de *Marie-Adélaïde de France* (l'un à dix ans, l'autre à quatre), sur la même toile, nº 187. Son père, Hubert (1699-1767), a souvent été employé par de Troy, J.-Bapt., Van Loo et même Nattier, pour faire des reproductions de leurs tableaux. Il a fait en propre ceux des sculpteurs *Couston* et de *Bouchardon*, pour sa réception à l'Académie.

Le XVIIIᵉ siècle, en France, a cependant eu des portraitistes sérieux; ne fût-ce que : GUESLAIN, Charles-Etienne (1685-1765), académicien, qui a exposé au salon de 1745, entre autres, les portraits de MM. *Jurlanben*, colonel des gardes suisses et maréchal des camps, en armure, avec le cordon de Saint Louis, et de *Villemur*, fermier général, en habit de velours;

PERRONEAU, de Tours (1715-1783), auquel on doit les portraits du *marquis Dubail*, de la *princesse de Condé*, de *J. Oudry*, du sculpteur *Adam*, de *mesdames Le Moyne*, de *Trudaine*, de *Montigny*, de *Drouais*, etc.;

ROSLIN, le Suédois (1735-1766), qui a longtemps habité Paris; dont la couleur est souvent fausse, mais qui excellait à peindre les étoffes de soie. Notre musée vient assez récemment d'acquérir de lui un portrait en pied de jeune femme, d'un mouvement gracieux s'il n'était pas un peu tourmenté;

Aved, J.-J.-André (1702-1766), dont les principaux ouvrages sont les portraits de *De Troy*, le fils, de *Rousseau* le poète, de *Crébillon*, du *maréchal Clermont-Tonnerre*, un *duc de Chevreuse*, du *maréchal de Mallebois*, un *Stathouder;*

Siffred-Duplessis, Joseph (1725-1802), qui a fait entre autres les portraits de *Louis XVI*, de *Franklin*, de monsieur et madame *Necker*, de *Marmontel*, de *Gluck*, et de plusieurs grands personnages de la cour;

Madame Labille des Vertus, Adélaïde, femme de l'académicien Vincent, morte en 1803, que ses beaux pastels ont fait admettre à l'Académie; un des plus remarquables est celui du sculpteur *Pajou;*

Marie-Anne Lenoir, née Binart, élève du baron Regnault, dont nous avons sous les yeux un superbe portrait de madame de Breteuil, *marquise du Châtelet*, gravé en 1786, par P.-G. Langlois;

Vigée, Louis, qui a fait de beaux pastels; — et sa fille Louise Vigée, femme Le Brun (1755-1842), artiste du plus grand mérite, qui, indépendamment de plusieurs compositions remarquables, a fait de son aveu 662 portraits. Elle a été admise à l'Académie sur le charmant tableau représentant *la Paix ramenant l'abondance;* les deux figures sont les portraits des filles du célèbre miniaturiste Hall, que nous avons cité. Ce tableau est inscrit au musée sous le nº 81.

Le mari de cette femme remarquable, J.-Bapt. Le Brun, était un très habile appréciateur en tableaux; il a eu une belle galerie, et a publié sur ce sujet des ouvrages qu'on consultera toujours avec fruit. C'est en étudiant et en copiant les tableaux de cette galerie que sa femme s'est formée.

Madame Le Brun dut beaucoup aussi aux conseils de Joseph Vernet et de Greuze. Son dessin est correct, sa composition est pleine de charme, sa pâte est ferme,

quoique transparente, sa couleur est soutenue et cependant d'une extrême fraîcheur. Ses portraits, quels qu'ils soient, sont toujours très-pittoresquement drapés, et ont une tenue élégante qui décèle de la part de l'artiste un cœur honnête et des goûts distingués. Ceux qu'a d'elle le musée sont très beaux, mais celui de *Marie-Antoinette*, du musée de Versailles, la place au rang des premiers artistes en ce genre.

Elle a eu pour élève madame Benoist, née Laville, dont les œuvres sont souvent prises pour les siennes; — et pour imitateur Danloux, Pierre (1745-1809), dont les portraits sont d'une grande légèreté d'exécution et d'une couleur harmonieuse. Un de ces portraits est celui de *Delille*, dont il était l'ami et qui l'a célébré dans ses vers. Danloux a aussi peint des vestales et autres sujets agréables et d'un bel effet.

Enfin Latour, Maurice-Quantin (1705-1788), le plus connu de tous, auquel ses magnifiques portraits au pastel ont fait une immense réputation. Il a eu pour élève Ducreux, Joseph, qui l'a suivi de près, mais dont les œuvres auraient plus de mérite si les attitudes de ses personnages n'étaient pas forcées.—La ville de Saint-Quentin, patrie de Latour, a ses plus beaux portraits; notre musée, salle des dessins, en a aussi de très-beaux, dont les plus remarquables sont ceux de *Louis XV* et de *madame de Pompadour*.

Un artiste français qui a aussi fait de très beaux pastels est Louis Marteau, dont les œuvres sont restées en grande partie à Varsovie, où il est mort en 1805. Il a fait dans ce genre les portraits de plusieurs têtes couronnées, de princes, ambassadeurs et autres grands personnages. On connaît surtout ceux de *Stanislas-Auguste Poniatowski II*, dernier roi de Pologne, du prince *Subomerski*, les princes *Radzivil* et les comtes *Potoski*. On peut ajouter :

Théolon, Etienne (1739-1780), dont nous avons, sous

le n° 575, un *Portrait de vieille femme,* d'une touche franche et légère, quoique soigneusement étudié, et d'un bon coloris; il a fait quelques compositions qui le rapprochent des maîtres hollandais, et beaucoup de dessins à la plume d'un admirable fini.

De même aussi que l'époque précédente, celle-ci a compté plusieurs artistes de mérite qui ont résisté à la mauvaise tendance et ont fait de la peinture pour l'art, c'est-à-dire en dehors de toute question de mode ou de fantaisie; et parmi eux il s'en trouve qui sont la gloire de l'école française, comme Subleyras, Chardin, Joseph Vernet, Hubert Robert, Greuze et Prud'hon.

Subleyras, Pierre (1699-1749), élève d'Antoine Rivals de Toulouse, a plus longtemps habité l'Italie que la France; c'est à cette circonstance qu'il dut sans doute d'être resté dans la bonne voie. L'ampleur de ses compositions, la fermeté de son pinceau, le doux éclat de sa couleur, autorisent même à penser qu'il aurait égalé les grands artistes français du siècle précédent s'il eût vécu en Italie de leur temps.

Il n'en eut pas moins, comme Le Poussin, l'insigne honneur de voir un de ses tableaux copié en mosaïque pour orner la basilique de Saint-Pierre. Ce tableau a pour sujet la *messe grecque dite par saint Basile,* et l'*Evanouissement de l'empereur Flavius Valens à l'offrande des pains.* Subleyras est représenté dans notre musée par des œuvres qui permettent de l'apprécier convenablement. Trois de ses tableaux tirés des contes de La Fontaine prouvent qu'il avait assez de talent pour passer avec succès du genre sévère au genre gracieux.

Chardin, J.-Bapt.-Siméon (1699-1779), est encore un de ces artistes auxquels le hasard a fourni l'occasion de leur célébrité : Noël-Nicol. Coypel ayant eu besoin

d'affubler un chasseur d'un fusil, en chargea Chardin qui sortait de l'atelier de Cazes, où il n'avait pas appris grand chose. Il s'en acquitta si bien qu'il lui prit fantaisie d'envoyer à l'Académie une douzaine de tableaux de natures-mortes, qu'on prit pour des tableaux flamands. S'étant fait connaître, il fut agréé, donna pour sa réception l'*Intérieur d'une Cuisine* et les *Fruits en pyramide*, que nous voyons au musée sous les nos 86 et 87.

Chardin ne tarda pas à reconnaître que de telles compositions, quelque habilement exécutées qu'elles fussent, ne donneraient jamais une grande célébrité à leur auteur; aussi entreprit-il des scènes d'intérieur, comme son *Benedicité*, sa *Récureuse*, son *Chimiste*, son *Dessinateur*, etc. En passant de son premier genre au second, eut-il assez de ce succès pour sortir du rang où il s'était d'abord placé?

Nous voudrions pouvoir dire oui; mais, n'en déplaise à ses nombreux admirateurs, ce que ces petites scènes familières ont de charme sous le rapport de l'honnêteté du sujet, de la naïveté de la composition, elles le perdent souvent par la raideur des personnages, et la touche parfois trop accentuée des vêtements et des accessoires. Ceci ne nous empêche pas de reconnaître que Chardin est un habile dessinateur, un artiste qui a su tirer de la lumière un si bon parti qu'il a, pour ainsi dire, donné de la vie à la nature morte, en un mot, c'est un réaliste de première force.

C'est là certainement un grand mérite; mais l'art, il faut en convenir, a une autre mission que de représenter des instruments de musique, des verres ou des bouteilles, une casserolle ou un égrugeoir; aussi, sans ses scènes familières qui eurent surtout le mérite de ramener à l'étude de la nature et aux sentiments honnêtes; dont les artistes de son temps s'éloignaient trop ouvertement, Chardin, malgré son beau talent, n'aurait peut-être occupé qu'une place d'estime.

Les œuvres de Chardin ont aussi cela de commun avec celles de beaucoup d'artistes surtout de ceux de son époque qu'après avoir été très appréciées, puis délaissées, elles sont aujourd'hui en grande faveur. C'est ainsi que son *Dessinateur vu de dos*, qui, en 1745, vente Laroque, n'avait été vendu que 50 francs, a récemment été vendu 725 ; que sa *Gouvernante* qui, à sa propre vente, n'avait obtenu que 30 fr., a monté en 1851, vente Giroux, à 1,339 ; que sa *Serinette* qui, en 1781, n'avait atteint en vente publique que 631, a monté en 1859, vente d'Houdetot, au chiffre de 4,700 francs.

Tout cela n'a rien d'étonnant, nous le répétons ; mais ce que l'on comprendrait moins ce serait de voir journellement dans nos ventes, une *Marmite sur un réchaud*, un *Instrument de musique posé sur une table*, de Chardin, monter à 7 ou 800 fr., si on ne voyait pas une *Pastorale*, à peine ébauchée de Boucher, obtenir 7 et 8,000 fr. Les collections de MM. Lacaze et Marcille sont celles qui renferment les plus beaux tableaux de Chardin, surtout en natures-mortes. Chardin a aussi fait de beaux pastels ; on en voit plusieurs dans les salles de notre musée consacrées aux dessins ; parmi eux se trouvent deux de ses propres portraits d'une grande vigueur de facture.

Chardin a eu beaucoup de copistes et plusieurs imitateurs. Parmi les premiers on cite surtout Roland de la Porte, dont nous avons déjà parlé, et Jeaurat de Bertry, Nicol.-Henri. Ce dernier, reçu à l'Académie en 1756, n'a pas le clair-obscur savant de Chardin ; son dessin est plus sec, et, dans les scènes familières, ses expressions sont moins naturelles et n'ont pas la même distinction.

Mais parmi les imitateurs de Chardin, on connaît surtout Mme Valleyer-Coster, qui a vécu en même temps que lui, et l'a presque égalé pour les natures-mortes, surtout pour les fruits. Elle a fait des tableaux

de fleurs d'une si belle exécution que l'Académie l'a admise dans son sein. On connaît aussi d'elle des figures de fantaisie de petite dimension, mais pleines de grâce et d'esprit.

VERNET, Joseph.-Claude (1714-1789), est tellement connu par sa magnifique collection de nos ports de mer, qui ornent notre musée, que tous les éloges qu'on pourrait faire de son talent deviendraient aujourd'hui superflus. Ce qu'il importe de savoir, c'est qu'il a eu deux manières : la première, qu'il a prise dans son long séjour en Italie, tient de la vigueur de Salvator Rosa ; la seconde, qu'il a adoptée à son retour en France, est plus claire, partant plus agréable, si elle n'est pas plus savante.

Mais ce qu'on trouve toujours dans Jos. Vernet, c'est une belle ordonnance, des ciels transparents et pleins d'effets, des scènes tour à tour effrayantes, remplies d'émotions, ou calmes et riantes ; des eaux dont la tranquillité ou les ondulations sont rendues avec la plus exacte vérité ; des figures bien peintes et bien mouvementées ; les différentes heures du jour et les variations de l'atmosphère indiquées avec précision. Si Vernet n'a pas le fini et la richesse de ton de Guill. Van de Velde, ni la fermeté d'exécution de Backuysen, ni la couleur de Claude, il est aussi vrai qu'eux, plus simple et souvent plus complet.

Aussi ses ouvrages n'ont jamais cessé d'être recherchés, et se sont toujours maintenus à des prix élevés. Ses compositions capitales se trouvent rarement dans le commerce, étant pour la plupart classées dans les musées et les collections particulières, où elles sont généralement côtées à 8, 10 et même 20,000 francs. Ses tableaux de chevalet, en assez grand nombre, vont ordinairement à 1000, 1200 ou 1500 francs ; mais, de son propre aveu, il travaillait beaucoup mieux quand il travaillait en grand.

Vernet a eu pour un de ses maîtres MANGLARD, Adrien (1696-1760), dont les œuvres ont toujours conservé le caractère italien; ce qui fait qu'on les donne pour des tableaux de Vernet en Italie. Nous n'avons rien de lui; mais on voit de ses ouvrages à Rome, à Vienne; — pour imitateurs, LACROIX de Marseille, son élève, dit-on, dont les marines se reconnaissent à la crudité de la couleur, qui leur donne toujours un aspect de papier peint, et à son dessin moins correct; —et SIEBOLT, le père, mort en 1822, qui affectionnait les orages et les tempêtes, qu'il rendait avec une grande vérité; —Siebolt le fils a plus particulièrement cherché à imiter De Marne, son maître. Puis viennent:

LALLEMAND, Jean-Baptiste, et PILLEMENT, Jean, qui ont aussi fait de jolies gouaches et des marines à la manière de Vernet, peintes avec esprit et ornées de figures agréables, mais qui n'ont pas le caractère et la tenue des siennes; — de même que LEMETTAY, P.-Charles, dont les ports d'Italie sont fort estimés et ont quelquefois été comparés à ceux de Vernet; — CRÉPIN, Louis-Philippe, qui, indépendamment d'une foule de paysages décoratifs, a fait des ports de mer peints avec une grande facilité, quoique un peu secs; — HUE, Jean-Baptiste, d'une touche plus timide et d'une couleur moins pétillante, dont on voit à Versailles la *Reprise de Gènes par les Français* et le *Passage du Danube à l'île Lobau*; — CHAVANNES, dont les paysages ont joui dans le temps d'une certaine faveur; — RAGUENET, auquel on doit des vues de ville ornées de figures habilement peintes.

ROBERT, Hubert (1733-1808), en même temps que Vernet, soutenait dans son genre la gloire artistique de la France à cette époque, lui donnait un nouvel éclat par ses magnifiques vues de monuments antiques, où il déploya une franchise de style, de couleur, de lumière et de perspective poussée au dernier point et le rendant unique dans son genre.

Elève de l'école française à Rome, Robert en avait rapporté une foule de dessins qu'il s'est empressé de peindre et qui lui attirèrent une réputation assez marquée pour le faire nommer gardien des tableaux du roi et dessinateur des jardins royaux. Ces titres furent pour lui la source d'une dénonciation qui faillit lui coûter la vie; il supporta ces moments d'infortune avec courage et s'en consola en travaillant.

L'œuvre de Robert est immense; on lui doit aussi l'arrangement d'un grand nombre de jardins. Son logement au Louvre était garni de ses seuls tableaux. Il était l'ami de Visconti, de Vernet, de Grétry, de Delille, de Lekain et de Voltaire, qui le chargea de peindre les décorations de son théâtre de Ferney. Ses œuvres, généralement d'un prix très-accessible parce qu'elles sentent toujours la décoration, sont recherchées des véritables amateurs de la peinture dans laquelle l'art est bien compris et largement exécuté.

Robert a eu dans DE MACHY, Pierre (1722-1807), élève de Servandoni, un imitateur avec lequel on le confond quelquefois dans ses tableaux de petite dimension, mais qu'il efface complétement dans les compositions un peu importantes exigeant de grandes connaissances en architecture et en perspective aérienne. Les figures de de Machy ne sont d'ailleurs jamais aussi franches de pose et de dessin.

De Machy a eu pour élève L.-G. MOREAU, frère aîné du célèbre dessinateur de ce nom, dont nous avons parlé; on lui doit un grand nombre de vues ornées de petites figures très habilement peintes à la gouache, mais bien inférieures aux œuvres en ce genre de BLAREMBERG et de WILLEMBORG, auxquelles leur fini précieux et leur rareté donnent un si grand prix, qu'on a vu des gouaches de 25 à 30 centimètres du premier se vendre 4, 5 et même 6,000 fr. Il ne faut pas confondre Robert ni même de Machy, avec un nommé LEMAIRE-POUSSIN qui vivait avant eux et a aussi peint d'anciens

monuments de Rome, mais d'une manière plus sèche et d'une perspective moins heureuse.

Deux artistes, dont les œuvres en ce genre sont encore assez recherchées aujourd'hui, sont Casanova (1730-1805) et Lutherburg (1740-1814). Le premier, d'origine vénitienne, a consacré une partie de sa vie à célébrer la gloire de l'armée française et a aussi peint des scènes villageoises et même des pastorales d'un pittoresque plein de charme; — le second, Suisse d'origine, mais élève à Paris de Casanova, s'est exercé comme lui au genre des chasses, des batailles, des paysages garnis d'animaux. Nous avons au musée deux batailles et deux paysages de Casanova, et on voit à Rambouillet une bataille de Lutherburg.

Casanova et Lutherburg se maintiennent dans le petit commerce à de bons prix, 3, 4 et 600 fr. Ils ont eu pour imitateur, Casanova surtout, un artiste peu connu du nom de Lepaon, mort à Paris en 1785, dont les œuvres se confondent souvent avec les leurs ; il est même moins fougueux, mais dessinateur plus correct. On a gravé d'après lui une *Revue de la maison du roi* faisant pendant à une *Revue dans la plaine des Sablons,* de Moreau le jeune, qu'elle égale presque pour la mise en scène et le mouvement des figures.

Mais un autre artiste de cette époque dont le talent n'a peut-être pas été apprécié à sa juste valeur, est Lantara, Simon Mathurin (1729-1778). Cet homme gai, insouciant, ne travaillant que pressé par le besoin et ne vivant qu'au milieu d'artisans obscurs, qu'il payait de leur hospitalité par un dessin ou un tableau, rappelle Claude dans quelques parties de ses ouvrages.

Il excellait dans ses dessins, mieux peut-être que dans ses tableaux, à rendre les diverses heures du jour. Son coloris est aérien, son feuillet d'une grande légèreté, ses eaux sont transparentes. Comme il peignait mal les figures, il les faisait peindre par Joseph Vernet, Taunay, Berré et Théolon. Notre musée n'a

qu'un seul tableau de lui, et encore tout à fait insignifiant. Dans les ventes, les tableaux de Lantara varient généralement entre 4 et 600 fr., et ses dessins entre 100 et 200 fr. Il a eu pour imitateur et même pour copiste un nommé Lebel, dont la touche est moins légère, mais la couleur plus chaude et le feuillet plus accentué. Il a eu cela de commun avec lui, d'aller aussi mourir à l'hôpital de la Charité. — Viennent enfin Greuze et Prud'hon.

Greuze, Jean-Baptiste (1725-1805), arriva au moment où les mœurs relâchées, pour ne pas dire plus, de la cour de Louis XV avaient forcé la peinture à leur servir d'interprète et à se plier à leur exigence. Il se révolta contre cette servilité si opposée au rôle que les arts sont appelés à remplir. Aux éternels serments d'amour et aux mystères de l'alcôve étalés au grand jour, qui formaient, avec les scènes champêtres d'opéras, le thème obligé des compositions les plus recherchées de l'époque, il opposa des scènes familières, dont la simplicité même faisait ressortir le côté moral.

Son coup d'essai en ce genre fut un chef-d'œuvre : c'est son admirable tableau de la *Lecture de la Bible*, qui fut bientôt suivi de l'*Accordée de village*, de la *Malédiction paternelle*, du *Fils puni*, du *Paralytique*, du *Gâteau des rois*, de la *Belle-mère*, de la *Mère bien-aimée*, et de plusieurs autres pages capitales révélant toutes, par les joies ou les peines de la famille, la sainteté du foyer domestique, et pour lesquelles il a déployé une pureté de dessin, une solidité de couleur, une légèreté de touche qui ne le cèdent qu'à la gravité de la composition, à la profonde moralité du sujet, à l'expression des têtes, à la naïve vérité des accessoires.

Toutefois, Greuze était né avec un cœur trop accessible aux doux sentiments pour se soustraire complétement aux idées dominantes alors dans les arts,

qui croyaient avoir pour principale mission de servir d'aliment aux penchants de l'époque. Mais il ne comprit l'amour ni comme Boucher, ni même comme Fragonard, qui, en le dépouillant du mystère qui en fait le charme, l'ont souvent réduit à ce qu'il avait de plus matériel et de licencieux; il le moralisa, lui, c'est-à-dire qu'il ne le mit en scène que pour en tirer une leçon éminemment instructive ; par exemple :

La jeune fille qui revient de la fontaine avec sa cruche cassée, mais l'air pensif et la poitrine haletante; celle qui pleure la mort ou la fuite de son oiseau; cette autre qui brise son miroir accusateur, n'expriment-elles pas une pensée profonde, dans laquelle le regret se mêle au sentiment de la faute?

Greuze ne s'en est pas toujours tenu, il est vrai, à la reproduction de l'amour puni ou de l'amour innocent et chaste, il l'a quelquefois représenté avec toute sa fougue : témoin son admirable tête de la *Bacchante ;* mais encore ici rien de choquant, rien qui éveille d'impudiques pensées : L'esprit, absorbé tout entier dans la forme, s'y arrête et craint d'aller au-delà.

Il a eu malheureusement le grand tort de visiter l'Italie et d'en rapporter l'idée de peindre l'histoire, dans laquelle il échoua complétement, comme ne le prouve que trop son *Entrevue de Sévère avec son fils Caracalla*. Ses adversaires se servirent de cet échec pour nier le mérite de ses autres productions; mais ils n'y parvinrent pas, et ses œuvres seront toujours estimées parce qu'elles réunissent à un degré très élevé deux des principales conditions de l'art, la grâce et la pensée, jointes à une exécution moelleuse, quoique toujours ferme et solide.

Aussi se vendent-elles à des prix qui dépassent bien souvent, il faut le dire, ce qu'autorise la raison. C'est ainsi, par exemple, que la *Prière* ou l'*Offrande à l'Amour* qui, en 1777, vente du duc de Choiseul, ne s'é-

tait vendue que 5,000 fr., joli chiffre assurément, a monté, en 1845, à 32,000 fr. à la vente du cardinal Fesch ; que la *Tête de Psyché* qui, à la vente Perrégaux, en 1841, n'avait atteint que 8,500 fr., a été adjugée, à la vente Patureau, au prix énorme, pour ne pas dire plus, de 27,000 fr.; enfin, que sa *Petite fille au mouton*, dite l'*Innocence*, a été vendue il y a quelques jours, vente Pourtalès, 100,200 francs. Puis, un tableau qui, à la vente de Mlle Thévenin, en 1821, la *Petite pelotonneuse*, n'avait atteint que 2,400 fr., vient encore plus récemment, vente de Morny 1865, d'être adjugée à 91,500 fr. En 1863, vente Demidoff, la *Dame de charité*, admirable composition, n'a atteint que 49,000 fr.

Greuze avait pour ainsi dire créé un genre trop en harmonie avec les sentiments d'une partie de la nation, pour ne pas avoir beaucoup d'imitateurs et même beaucoup de copistes. Parmi les imitateurs on connaît surtout Mlle Ledoux, Philiberte, son élève, à laquelle on attribue tout ce qu'on n'ose pas donner ouvertement à Greuze ; mais on la reconnaît à sa pâte plutôt molle que moelleuse, à ses yeux moins largement entourés que ceux du maître et moins expressifs, à ses nez et à ses bouches arrêtés sèchement, à ses vêtements plus recherchés, et à l'absence de ces touches hardies qui dénotent le maître.

Greuze, en effet, est caractérisé par une pâte solide et transparente, un coloris rose, toutefois un peu vineux, qui semble plutôt venir de l'intérieur que d'être à la surface, une teinte humide et bleuâtre des yeux qui n'appartient qu'à lui. Ses draperies, négligées avec intention, sont presque toujours glacées par des tons rompus, et même un peu lourds, qui font ressortir les chairs et s'harmonisent admirablement avec elles.

Sur vingt têtes de fantaisie qu'on offre et qu'on vend comme étant de sa main, il n'y en a pas deux qui lui appartiennent ; beaucoup sont d'un nommé

MOUCHET, François-Nicolas, mort en 1814, dont les tons sont laqueux et la touche aplatie, ou d'ALBRIER, Joseph, mort en 1863, dont les belles copies quoique un peu cotonneuses, tromperont beaucoup d'amateurs dans une vingtaine d'années. Sa fille Anna et Mme DE VALORY, sa filleule, ainsi que Mme BROSSARD DE BEAULIEU, son élève également, l'ont aussi très souvent copié; souvent même elles ont calqué directement leurs œuvres sur les siennes; mais si le dessin s'y trouve, il y manque toujours la franchise de la pâte, qui est plus estompée, l'harmonie de la touche, la fraîcheur des tons, etc.

Notre musée a neuf tableaux de Greuze; les plus remarquables sont : l'*Accordée de village*, la *Malédiction paternelle* et la *Cruche cassée*. On voit de lui chez la reine d'Angleterre, une *Mère au milieu de ses enfants* et une *Tête d'expression*; — au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, le *Paralytique servi par ses enfants*; — à Hampton-Court, le portrait de *Mme de Pompadour*; — à Paris, chez lord Hertford, le *Miroir cassé*, la *Prière à l'amour*, le *Malheur imprévu* et plusieurs *Têtes d'expression*; — chez M. de Rothschild, la *Laitière*, pendant de la *Cruche cassée*, le *Ménage de l'ivrogne* et plusieurs autres; — chez M. Léon de Laborde, la *Mère bien-aimée* et plusieurs *Portraits de famille*; — chez M. Delessert, la *Lecture de la Bible* et une *Jeune fille*; — chez M. le marquis Maison, *Sainte-Marie l'Egyptienne* et une *Madeleine repentante*; — chez M. Fould, la *Petite fille à la poupée*; — chez M. Chaix-d'Est Ange, le portrait de *Talleyrand*; — chez MM. Lacaze et Marcille, plusieurs têtes d'expression et plusieurs belles esquisses; — chez M. Bonnet, la belle *Danaë*, de la collection Rhoné, etc., etc. Les villes de Nantes, d'Angers, de Nîmes, de Lyon, ont aussi de ses œuvres; Montpellier a son *Gâteau des rois*.

WILLE fils a imité et copié les scènes de famille de Greuze faites au lavis, de manière à produire la plus complète illusion. — VESTIER a aussi peint des têtes

de fantaisie à sa manière, qui ont eu du succès. — Un Allemand du nom de Kraus, G.-M., mort à Francfort-sur-le-Mein en 1806, a fréquenté son atelier assez longtemps pour faire dans son genre plusieurs scènes familières pleines de grâce et de naïveté. Une de ces scènes, la *Gaieté sans embarras,* vient de se vendre 950 fr.

Il ne faut pas confondre ce Kraus avec un François Krause, d'Augsbourg, mort en 1754, qui, après avoir étudié à Venise sous Piazetta, vint aussi à Paris, se présenta à l'Académie, dont sa vanité lui fit refuser l'entrée. Il dessinait bien, avait une belle couleur, une touche ferme, quoique parfois sèche. Il a peint en France l'*Histoire de la Vierge,* en sept tableaux, pour les Chartreux de Dijon. Nous l'avons déjà cité.

Parmi les artistes qui se sont adonnés, avec plus ou moins de succès, à cette époque, aux scènes d'intérieur, sans avoir toutefois l'intention d'imiter Greuze, on connaît surtout Jeaurat, Schéneau, Aubry, Lépicié, Charpentier, Colson, Canot, Debucourt, Bénard, Filipart, Balko, Coquelet, et plusieurs autres complétement oubliés, mais que nous chercherons bientôt à réhabiliter. Disons quelques mots des premiers.

Jeaurat, Etienne (1699-1789), qu'il ne faut pas confondre avec Jeaurat de Bertry, son neveu, dont nous avons parlé, a fait quelques tableaux historiques qui ne sont pas sans mérite, comme *Achille laissant à Thétis, sa mère, le soin des funérailles de Patrocle, dont il va venger la mort;* mais il a été plus heureux dans ses tableaux de genre, parmi lesquels on connaît sa *Jeune mère*, son *Mari jaloux,* son *Carnaval des rues de Paris*, le *Départ des filles de joie pour l'hôpital;* charmantes scènes, pleines de mouvement et saisissantes de vérité;

Schéneau, qui est né en Saxe, mais que son long séjour à Paris a naturalisé Français, est pourtant toujours resté Allemand dans ses compositions, qu'on

reconnaît à la bonhomie et à la simplicité tudesques de ses personnages. On a de lui les *Enfants corrigés par l'affront*, les *Petits espiègles*, la *Lanterne magique*, les *Enfants jardiniers*, etc ;

AUBRY, Etienne (1745-1781), qui a commencé sa carrière par un tableau dont le sujet est le *Mariage interrompu*, qui parut au Salon de 1777, et où il essaya avec assez de succès d'arriver à un effet moral par des expressions pathétiques ; l'inspiration lui en était venue du roman des *Passions* de Werther, que son frère, Ph.-Ch. Aubry, venait de traduire de l'allemand en français.

On a gravé d'après Aubry l'*Amour paternel*, la *Première leçon d'amitié*, les *Adieux à la nourrice*, charmante scène où la coquetterie des costumes le dispute à l'expression des physionomies ; la *Laitière et le pot au lait*, l'*Oiseau envolé*, etc. Comme Greuze, il a été moins heureux dans ses essais de compositions historiques, les *Adieux de Coriolan à son épouse* en sont une preuve. Ses tableaux ne sont jamais d'un prix élevé ; cependant si ses *Adieux à la nourrice* étaient mis en vente, ils atteindraient un prix qui se ressentirait du succès qu'ont aujourd'hui ces sortes de compositions ;

LÉPICIÉ, Nicolas-Bernard (1735-1784), élève de C. Van Loo, se destinait à la gravure ; mais la faiblesse de sa vue l'ayant fait changer de résolution, il se livra d'abord à la peinture historique, que le peu de succès qu'obtinrent son *Courage de Porcia*, sa *Fille de Caton*, sa *Femme de Brutus*, etc., l'engagèrent à abandonner pour les scènes familières, s'accommodant mieux à son esprit dépourvu d'imagination. On a de lui dans ce genre la *Demande accordée*, l'*Intérieur d'une douane*, un *Jour de marché*. Il a aussi peint des têtes de jeunes gens, à la manière de Chardin, qui ne sont pas sans mérite ; de même que :

CHARPENTIER ; Philippe-Jean DEBUCOURT ; J.-Bap-

tiste BÉNARD, CANOT, BALKO, etc., qui, ainsi que nous l'avons dit, ont aussi fait à cette époque des scènes familières dans lesquelles on trouve de l'esprit, une grâce naïve, une couleur légère, des accessoires souvent lâchés, mais toujours traités avec goût. Debucourt est l'inventeur de la gravure à l'*aqua-tinta*.

PRUD'HON, Pierre, mais ayant toujours signé : Pierre-Paul (1758-1823), eut cela de commun avec Greuze, qu'il arriva aussi au moment où les arts entraient dans une voie opposée à celle où le poussaient les dispositions de son esprit. Non seulement en effet, les œuvres de Boucher et de toute l'école dite galante commençaient à n'être plus de mode, mais les scènes familières de Greuze, toutes morales qu'elles fussent, n'allaient plus être à la hauteur des aspirations de la nation, qui marchait vers sa régénération politique.

De son côté Prud'hon, qui dans son séjour à Rome, comme élève-pensionné de l'Etat, avait choisi Le Corrége pour le sujet de ses principales études, se trouva isolé à son retour à Paris, ne voulant faire aucune tentative pour vouer au service des besoins nouveaux son crayon habitué aux sujets gracieux et façonné par goût à la reproduction des ingénieuses fictions de la Fable. Aussi, pauvre, ignoré, fut-il longtemps réduit pour vivre à faire des dessins, des vignettes, des miniatures, même des adresses et des têtes de lettres (nous en avons vu plusieurs).

Mais dans tout cela se trouvait tant de grâce, se décelait une étude si vraie de l'antique, c'est-à-dire de l'idéal des formes, ramené au sentiment de la nature, qu'il fut enfin remarqué par quelques hommes d'élite dont le goût avait conservé sa pureté au milieu du tourbillon qui entrainait les esprits vers les scènes émouvantes, empruntées à l'histoire grecque ou romaine ; et il reçut des commandes, où il put donner libre cours à son talent marqué au coin de la grâce et du sentiment.

Rien n'indiquait encore cependant qu'il était capable d'aborder les grands sujets, lorsqu'apparut tout à coup au Salon de 1808 son admirable tableau de *la Justice et de la Vengeance divine poursuivant le Crime*, le chef-d'œuvre sans contredit de l'école française, qui fut une protestation contre l'opinion des maîtres de l'époque qui regardaient son auteur comme incapable d'aborder les grands sujets. Vainqueur de ce côté, Prud'hon n'abandonna pas pour cela le genre gracieux, auquel il était voué par sa propre nature.

C'est alors que vinrent son *Enlèvement de Psyché par les Zéphyrs*, son *Zéphyr se balançant sur l'eau*, son *Assomption de la Vierge*, sa *Vénus retenant Adonis prêt à partir pour la chasse*, *l'Innocence préférant l'Amour à la Sagesse etc.*, enfin son *Christ mourant sur la Croix*, qui fut son dernier ouvrage, et où, se surpassant lui-même, il sembla vouloir exprimer par la teinte sombre et mélancolique répandue dans cette étonnante composition, que son âme abattue allait succomber sous le poids des peines et des chagrins au milieu desquels s'était écoulée la plus grande partie de sa vie.

Si maintenant nous comparons Prud'hon à Greuze, nous ne balançons pas à lui donner le premier rang. Greuze, dans ses scènes familières, et même dans la plupart de ses sujets gracieux, est profondément moraliste; c'est vrai, et c'est là le beau côté de son talent; mais il ne put jamais exprimer qu'une idée, et cette idée, une fois saisie, le charme cesse ou diminue.

Prud'hon, au contraire, tient l'esprit plus longtemps occupé: ce que dans ses scènes gracieuses il perd dans la profondeur de sa pensée, il le gagne par l'élégance dans la forme, l'élévation dans le style, le vaporeux dans la composition, car personne ne sut mieux que lui distribuer la lumière et s'en servir plus habilement pour détacher et modeler ses figures.

Toutefois, l'idée dans les arts étant leur véritable raison d'être, Prud'hon serait inférieur à Greuze, et, aux yeux de la froide raison, *la Cruche cassée* l'emporterait sur l'*Enlèvement de Psyché*; nous voulons bien en convenir; mais, de son côté aussi, Prud'hon ne s'est pas exclusivement exercé à représenter des amours, des zéphyrs : quand il a abordé les grandes compositions historiques, il a laissé Greuze bien au-dessous de lui; mettez à côté l'une de l'autre *la Lecture de la Bible et la Vengeance divine poursuivant le Crime,* et vous trouverez entre ces deux pages, d'ailleurs toutes deux admirables à leur point de vue, la différence qui existe entre une harangue et un poëme, entre un discours de Fenélon et une tragédie de Corneille.

Enfin, si de la partie dramatique on descend aux détails, au *faire*, on est obligé de reconnaître que sous ce rapport les avantages sont encore plus tranchés en faveur de Prud'hon : d'abord les types de Greuze sont familiers, pour ne pas dire communs, ceux de Prud'hon sont d'une distinction, d'une élégance, d'une grâce corrégienne que rien ne surpasse.

Ensuite Greuze a toujours évité le nu, et quand il l'a abordé, il a montré des figures mal proportionnées, des membres longs et mal attachés, des attitudes forcées; le nu, au contraire, est de toutes les difficultés de l'art celle que Prud hon a le plus recherchée et dont il a triomphé avec le plus de succès. Dans Greuze les draperies sont lourdes et écrasent les formes; dans Prud'hon elles sont posées avec un art tout à fait inconnu aux modernes, et quelque épaisses qu'elles soient, elles laissent aux formes leurs saillies et font même sentir leurs gracieux contours.

Enfin si dans Greuze le transparent et le coloris des chairs se tiennent mieux dans le ton de la nature, la teinte tour à tour dorée, mais plus souvent azurée de Prud'hon, semble l'élever au-dessus de la nature humaine

et place ses figures dans une sphère où l'esprit ne s'occupe qu'à les contempler.

Et pourquoi, avec des qualités aussi marquées, ces deux grands artistes n'ont-ils pas fait école? C'est que Greuze, dans ses compositions capitales, a dit tout ce qu'on pouvait dire de la vie de famille, et que Prud'hon, en étudiant l'antique, s'y est ouvert une voie qu'un seul génie comme le sien pouvait parcourir sans tomber dans la raideur ou la trivialité...

Prud'hon a eu pour élève de prédilection Mlle MAYER, Constance (1778-1821), qu'il a associée à ses travaux, et dont la fin tragique (elle s'est suicidée) n'a pas été étrangère à sa mort.

Cette intéressante personne s'est souvent inspirée de lui de la manière la plus heureuse; témoins les deux tableaux qu'a d'elle le musée, nos 344 et 345, *la Mère heureuse* et *la Mère abandonnée.* On vient d'en ajouter un troisième, qu'on pourrait appeler le *Retour de Cythère*, dont le faire et la couleur approchent tellement de Prud'hon qu'on pourrait croire qu'il a fait plus que de l'inspirer. MM. BOISFREMONT et TRÉZEL, ses élèves, puis, après eux, MM. ALBRIER et RIOULT, ont quelquefois copié Prud'hon avec succès.

Les dessins, et, à plus forte raison, les tableaux de Prud'hon se paient fort cher. Une simple esquisse terminée de son *Assomption de la Vierge*, qui, à sa vente, s'était donnée à 1,500 fr., a monté, en 1843, à la vente Perrier, à 12,000; et sa *Psyché enlevée par les Amours*, vendue 15,000 fr., à la vente de M. Sommariva en 1839, est aujourd'hui estimée 40,000 fr. La petite esquisse de sa *Vénus retenant Adonis partant pour la chasse*, dont le grand tableau appartient aujourd'hui à M. Auguyot, a été achetée, il y a quelques années, 5,500 fr., par M. Marcille père. Son tableau de l'*Amour et Psyché*, non terminé, s'est vendu (12 décembre 1863) 7,000 fr, les amateurs l'estimaient 10,000; enfin, dans la vente

qui vient de se faire (avril 1864) des dessins qu'avait de lui M. Boisfremont, ses simples études d'atelier se sont vendues dans les prix moyens de 5 à 600 fr.

Notre Musée a les trois tableaux les plus importants de Prud'hon : *la Justice divine poursuivant le Crime; le Christ sur la Croix*, et son *Assomption de la Vierge*, dont le musée de Cherbourg a une répétition inachevée et réduite. A Paris lord Hertford a de lui, entre autres belles choses, l'*Heureuse Mère* et *la Mère malheureuse;* M. Marcille, l'*Ame brisant les liens qui l'attachent au corps, Joseph et la femme de Putiphar*, et plusieurs superbes esquisses et dessins, ainsi que M. Lacaze; M. Chaix-d'Est-Ange, une répétition inachevée de la *Vengeance divine poursuivant le Crime;* M. Auguyot, *Vénus et Adonis*; M. Lassalle, *l'Amour séduisant l'Innocence*, etc.

Dix-neuvième siècle.

L'époque dont nous venons de tracer l'historique a donc eu, ainsi qu'on vient de le voir, trois phases bien tranchées. La première appartient à la *galanterie*, se personnifia dans Watteau et prit un caractère véritablement officiel par la création dans le sein même de l'Académie de peinture, d'une *section des fêtes galantes*. La deuxième, tout aussi distincte que la première, fut le règne de *la pure sensualité* et eut pour chef F. Boucher. Dans la troisième, toujours marquée au coin du même idéal (l'amour), les besoins de l'époque ayant été satisfaits de manière à contenter les plus exigeants de ce côté, la peinture se vit obligée de tourner au *sentiment* et prit, sous le pinceau de Fragonard, une tendance à la sensiblerie.

Mais arrivèrent Greuze et Prud'hon, qui la soutinrent dans ses deux faces les plus importantes, son côté moral et son côté poétique, sans toutefois pouvoir,

ainsi que nous l'avons dit, faire école, et restant comme des modèles de transition. En effet, la transformation politique vers laquelle la France marchait à grands pas, et dont la mémorable assemblée du jeu de paume (1789) fut l'acte décisif, absorba tout entiers les esprits et demanda aux arts autre chose que les frivolités dont s'était en partie contenté le siècle qui venait de s'écouler.

La peinture sembla dès lors n'avoir d'autre mission que d'inspirer aux masses l'abnégation et le désintéressement, le sentiment de la liberté et le dévouement à la patrie. Le *Serment des Horaces*, *Bélisaire demandant l'aumône* (1784) et le *Supplice du fils de Brutus* (1789), placèrent naturellement David, Louis-Jacques (1748-1825) à la tête des hommes les plus capables de comprendre le puissant auxiliaire que la peinture pouvait offrir aux idées nouvelles, et le firent le chef d'une école qui eut de l'éclat, mais qui ne comprit pas assez les raisons de son origine pour reconnaître qu'en matière d'art, comme en politique, détruire n'est pas édifier, et pour resister à cet esprit despotique qui la rendit hostile à toute œuvre née hors de son sein.

Cette école, en effet, eut à peine reçu la sanction publique, et prouvé que l'art était dans une mauvaise voie, qu'elle se crut appelée à le régénérer, qu'elle traita avec ce dédain que donne, avant tout, le succès, tous ses prédécesseurs, et poussa la fatuité non seulement jusqu'à transformer les noms de plusieurs artistes alors estimés en appellations injurieuses, mais jusqu'à porter un de ses adeptes en triomphe au Panthéon (Drouais, J. Germain, auteur de la *Cananéenne* n° 188), ne se rappelant plus que « la roche tarpéienne n'est pas éloignée du Capitole. »

Aussi les esprits furent à peine remis de cet éblouissement qu'elle avait d'abord causé, qu'on se permit de demander si tout l'art consistait à dessiner pure-

ment une figure; si ces modèles d'atelier affublés de tuniques grecques ou romaines et chaussés de cothurnes empruntés aux coulisses de l'Opéra, représentaient bien l'antique; si ces bras tendus avec raideur étaient bien susceptibles de reprendre d'autres positions; si ces casques et ces cuirasses ne cachaient pas, dans quelques cas, une ignorance du modelé?

Enfin, les plus osés des opposants cherchèrent à prouver que le respect que l'école de David professait pour l'antiquité n'était qu'un fanatisme au moyen duquel elle dissimulait l'aridité de son imagination et l'incertitude de son but; et ils appuyaient leurs arguments sur cette vérité irrécusable que la statuaire antique, uniquement destinée à satisfaire les yeux, laissait l'âme trop froide et trop inactive pour une nation comme la nôtre.

Une fois le doute admis on le transforma en certitude, et on appliqua à cette école la peine du talion avec une telle rigueur, que l'on renchérit à son égard sur les expressions dont elle s'était servi pour stigmatiser ses opposants, et que si, comme l'affirmait Gault de Saint-Germain en 1808 « les marchands qui possédaient alors des tableaux de Boucher, par exemple, cherchaient longtemps des acheteurs avant de s'en défaire au plus bas prix. » Il est bien vrai aussi que les œuvres de David sont, à tort ou à raison. tombées si bas, même de notre époque, que la copie de l'un des deux *Sacres de l'Empereur*, que David fit à Bruxelles, et qui lui fut payé, a-t-on dit, 75,000 fr., fut vendue, il y a quelques années, à vil prix aux enchères publiques, et qu'elle était encore, il y a quelques mois, entre les mains d'un marchand qui ne savait comment s'en débarrasser, et l'eut volontiers, à son tour, échangée pour quelques arabesques de Watteau ou un trumeau de Boucher. Triste effet de l'intolérance en matière d'art comme dans tout ce qui touche au sentiment!

Est-ce à dire pour cela que l'école dite de David mé-

rite l'oubli, disons le mot, le dédain dont on l'accable aujourd'hui ? Non, sans doute, mille fois non : d'abord, elle a eu sa raison d'être, qui était d'arracher du domaine de l'art le frivole, le joli, le convenu ; et elle y a répondu d'une manière satisfaisante ; seulement elle a persisté dans ses moyens au delà des besoins. Ensuite si, en voulant réduire l'art à des théories absolues, elle l'a privé de ce charme que lui donnent les élans de l'imagination, elle en a aussi prévenu les écarts, et elle a montré qu'en dehors de certains principes cet art ne serait plus qu'illusion ou pure fantaisie.

Elle a d'ailleurs à opposer à ses détracteurs des noms devant lesquels tout homme sensé doit s'incliner, et des pages historiques dignes de la gloire impérissable qu'elles sont destinées à célébrer. Si tout ce qui sort du pinceau de ses chefs laisse quelque chose à désirer, il n'en est pas moins incontestable que, dans la plupart, on y rencontre, portées au plus haut degré, plusieurs des conditions essentielles de l'art.

Par exemple, quel artiste de notre époque pourrait se flatter de dessiner plus correctement que David ? Où trouver un coloriste plus habile que Gros (1771-1835) ? A part Prud'hon, que nous mettons en dehors de la question, qui a su donner à une figure un modelé plus doux, des formes plus gracieuses que Girodet (1767-1824) ou le baron Regnault (1754-1829) ? Avons-nous aujourd'hui beaucoup d'artistes capables, à part la couleur, de faire des portraits plus vivants et d'une plus belle tenue que Gérard (1754-1829) et Robert-Lefebvre (1756-1831), et de composer plus dramatiquement une scène que Pierre Guérin (1774-1833) ? Si nous exceptons l'hémicycle de l'école des Beaux-Arts, de Paul Delaroche, avons-nous aussi beaucoup de compositions mieux comprises et aussi largement exécutées que *Brutus condamnant ses fils à mort*, de Lethière (1760-1832) ; la *Bataille d'Austerlitz*, de Gérard ; les *Pestiférés de Jaffa*, la *Bataille d'Aboukir* et la coupole du Panthéon, de Gros ; enfin, le

Naufrage de la Méduse, de Géricault, J.-E.-Théod.-André (1790-1824), qui semble être le dernier effort de cette école, et un pas de fait pour sa transformation dans le grand style, en ce sens qu'il est venu prouver que le plus ou moins de pureté des formes dans les arts n'était pas absolument nécessaire; le point important étant que l'action scénique fût rendue de manière à parler à l'esprit et au cœur?

Rendons donc justice à cette école; disons qu'elle a trop souvent sacrifié l'esprit à la raison, que pour devenir plus accessible aux masses elle s'est contentée d'un dessin linéaire correct jusqu'à la raideur, et ne s'est pas suffisamment occupée ni du prestige si séduisant de la couleur, ni du modelé que donne un clair-obscur bien entendu; et que, par là, elle est souvent restée uniforme et froide. Mais reconnaissons-lui une grande science de composition, une pensée nettement exprimée, et cherchant toujours à se mettre à la hauteur de la brillante époque qu'elle a eu à traverser, un grand soin de détails, et une actualité qui lui ont permis de triompher des inconvénients de thèmes officiellement arrêtés et de la mesquinerie des costumes de l'époque.

Enfin, si on nomme communément cette école école de l'Empire, ce n'est pas à dire pour cela qu'elle n'ait eu que la courte durée du règne de Napoléon Ier, D'abord elle a eu pour fondateurs trois hommes qui en ont arrêté franchement le type dans des ouvrages antérieurs à ceux de David, conséquemment à l'Empire:

Vien, Jos.-Marie (1716), qui a offert l'exemple jusqu'alors unique d'un artiste ayant peint jusqu'à 92 ans (il n'est mort qu'en 1809); — Vincent Fr.-André, élève de Vien (1746-1816); — Peyron, J.-F.-Pierre, (1744-1815), qui a employé à Rome tout son pouvoir à ramener le goût vers l'antique et la saine imitation de la nature. Nous avons eu sous les yeux, il y a quelques jours, une lettre autographe de Peyron, datée de

de 1787, dans laquelle il déclarait que « pour se dis« tinguer il fallait nécessairement sortir de la mau« vaise manière alors à la mode. » A ces trois noms il serait juste d'ajouter celui de Callet, Ant.-François (1741-1823), qui pour être moins connu, n'en est pas moins un de ceux qui les premiers secouèrent le joug et firent de louables efforts pour sortir de la *mauvaise manière* signalée par Peyron; comme on le voit par les trois belles pages qu'a de lui notre musée n°s 87, 88, 89; *les Saturnales ou l'Hiver; le Printemps; l'Eté ou les Fêtes à Cérès.*

Les tableaux de Vièn, de Vincent et de Peyron, dont les noms sont presque oubliés aujourd'hui malgré les services qu'ils ont alors rendus à l'art, sont: *L'Ermite endormi*, du premier; *Alcibiade recevant des leçons de Socrate*, du second; *les Funérailles de Miltiade*, du troisième. Trois pages remarquables, dont le style et l'exécution tranchaient si complètement avec les doctrines et les manières alors en vogue, qu'il devenait facile de pressentir que la peinture allait entrer dans une nouvelle voie.

Ensuite, cette école a été classique jusqu'en 1830, et si ses principaux représentants sont, apres David, qui l'a formulée dans toute son expression, le baron Regnault, Gros, Guérin, Gérard, Girodet, la plupart des hommes qui sont encore aujourd'hui l'honneur de notre école moderne, sont sortis de leurs ateliers. C'est ainsi que MM. Ingres, Isabey, Carle Vernet, Abel Pujol, Couder, Granet, Pagnest, Gautherot, Léopold Robert, sont élèves de David; Paul Delaroche et Bellangé, de Gros; Léon Cogniet, Eugène de la Croix, Ary Scheffer, Géricault et Sigalon de Guérin; Hersent, Blondel et Menjaud, de Regnault; Bouchot et plusieurs autres de Lethière, etc.

Cette école n'a pas d'ailleurs été tellement absolue que plusieurs de ses élèves n'aient pas senti le besoin de s'exercer en dehors du grand genre historique.

Aussi a-t-on-vu paraître à cette époque un grand nombre de compositions, surtout en tableaux de chevalet, qui sont encore recherchées aujourd'hui, et qui entrent assez fréquemment dans le commerce pour qu'on doive les connaître et savoir à quel prix elles sont généralement côtées. Par exemple :

Dans le genre mythologique : LANDON, Ch.-Paul (1760-1826), élève de Regnault, qui a mis beaucoup de finesse et de grâce dans ses têtes de femme, et dont la composition, quoiqu'un peu froide, n'est pas dépourvue de charme, comme on peut le voir par le tableau qu'a de lui le musée sous le nº 316 : *Léda et ses deux fils, Castor* et *Pollux*. Il a été conservateur des tableaux de notre musée et a publié, comme nous le verrons, plusieurs ouvrages importants, que nous citerons plus loin; LORDON, Pierre-Jérôme, élève de Prud'hon, d'après lequel on a gravé un *Saint-Sébas-* et la *Communion d'Attala*;

LANGRENON, J.-Ferd. (1791), élève de Girodet, connu par plusieurs compositions sagement peintes, parmi lesquelles on a surtout remarqué un tableau représentant *la Paix, la Justice et l'Abondance*;

LAGRENÉE, J.-Jacques, dit le jeune (1740-1821), que nous avons déjà cité, élève de son frère, moins recherché que celui-ci, avec lequel on le confond souvent;

VALLIN (1815), bien connu par ses bacchanales, ses baigneuses et ses fêtes de Diane, de Cérès. On a de lui un *Triomphe d'Amphytrite* et *Thésée et Hippolyte*. Ses petites compositions, sans être d'un grand style ni bien dessinées, sont d'un effet agréable; on en voit qui rappellent le baron Regnault et même Prud'hon; aussi est-il assez recherché, quoique restant toujours à de faibles prix : de 2 à 300 francs. Quelques compositions atteignent cependant 5 à 600 francs; nous avons même vu de lui un tableau représentant des *Nymphes faisant danser des amours*, monter à 800 francs;

MALLET, J.-Bapt. (1759-1825), élève de Prud'hon et de Mérimée, qui a aussi fait des bacchantes, des Vénus couchées, des amours jouant avec des nymphes dans des paysages, des scènes de famille de petite dimension, où il excellait surtout à représenter des enfants et des femmes vêtues de satin ; on le confond quelquefois avec Vallin, mais il est plus fini, peint avec plus de sentiment et se vend plus cher ; il a souvent peint à la gouache.

Dans les scènes d'intérieur, on trouve BOISSIEU, J.-Jacques (1736-1810) qui a fait quelques tableaux à l'huile, mais beaucoup de dessins et d'eaux-fortes à la manière flamande. Notre musée a de lui, sous le n° 21, un beau paysage; et on voit à Lyon, sa ville natale, *Une jeune femme jouant de la mandoline, le Ballon,* les portraits en dessin de son frère et ceux de *Montgolfier* et de *M. de la Salle* ;

BILCOQ, Marie-Antoine, reçu académicien en 1789, d'après lequel on a gravé, en 1780, la *Consultation* et d'autres scènes familières peintes avec esprit et vérité ; il a exposé au salon de l'an XII l'*Intérieur d'une cour,* le *Laboratoire d'un chimiste,* un *Aveugle sortant d'un village*;

DROLLING, Martin (1752-1817), qui a étudié les maîtres hollandais et a exposé aux salons de l'époque plusieurs tableaux d'intérieur qui ont eu un immense succès : La *Cuisine*, que l'on voit au musée sous le n° 186, est un de ces tableaux ; on connaît encore de lui le *Marchand ambulant* et plusieurs autres qui dénotent une grande étude de la perspective ; mais ils ont un peu perdu dans l'opinion des amateurs, parce que s'ils ont la naïveté des Flamands et des Hollandais, ils n'en ont pas le moelleux.

BOILLY, Louis-Léopold (1761-1845), artiste laborieux qui, indépendamment d'une immense quantité de scènes d'intérieur des plus spirituelles et

d'une foule de caricatures, a fait plus de cinq mille portraits qu'il terminait en quelques heures. Il a été un des artistes les plus populaires de son époque, et cette popularité il la méritait par l'esprit avec lequel il représentait le côté comique d'une scène, le soin qu'il mettait à ses costumes, le modelé de ses figures ; il n'a pas cessé d'être recherché. Une petite scène d'intérieur de lui ne se vend jamais moins de 8 à 1,200 fr. La *Mère de famille* a monté, l'année dernière, à 1,780 francs (vente Pallu, de Poitiers). Nous venons même de voir (10 janvier 1865) une grande scène représentant une *Distribution de comestibles aux Champs-Elysées*, un jour de fête publique, être adjugée à 3,500 f. Bien plus, une petite scène composée de quatre personnages, intitulée la *Promenade*, a monté à la vente Morny (juin 1865) au chiffre de 7,700 fr.

On confond souvent les petits portraits de Boilly avec ceux d'un nommé Van Gorp, d'origine flamande, qui a longtemps habité Paris, où il est mort un peu avant Boilly, auquel il est inférieur. On a aussi gravé d'après Van Gorp de très jolies scènes d'intérieur; par exemple : *Voilà papa*, etc.;

Swebach, Jacques-Fr.-Joseph, dit Fontaine (1769-1823), bien connu par ses scènes militaires, ses haltes, ses campements, sur le devant desquels il ne pouvait guère se dispenser de placer un cavalier monté sur un cheval blanc. Ces scènes, peintes d'une touche ferme et spirituelle, dont les personnages et les animaux sont solidement posés, décèlent d'ailleurs une connaissance exacte du sujet. Sa réputation et son prix se maintiennent. Notre musée n'a cependant rien de lui; mais il est très-connu et assez recherché dans le commerce, où son prix se maintient de 3 à 4 et même 600 fr. pour les tableaux de petite dimension ;

Duplessis-Bertaux, sur la vie duquel on a peu de renseignements, mais qui a cherché à imiter Swebach, dont il s'est quelquefois rapproché ; il est beaucoup moins estimé et se paie beaucoup moins ;

A.-Xavier Le Prince, mort en 1826 à vingt-sept ans. Les deux tableaux qu'a de lui notre musée dénotaient qu'il aurait figuré un jour au rang de nos grands artistes : un *Embarquement de bestiaux*, nº 455, et le *Passage du Susten, dans le canton d'Uri, en Suisse*. A sa vente, qui s'est faite en 1827, on a vu, entre autres bonnes compositions, une *Chasse au lion*, qui ne s'est vendue que 445 fr. ; depuis nous avons vu, vente Leroux, 1859, une *Fête de village* monter à 700 fr., et en 1861, vente Rhoné, la *Station de la diligence*, à 560 fr. ;

Robert, Louis-Léopold (1794-1835), auquel ses deux tableaux du musée, les *Moissonneurs des Marais-Pontins*, le *Retour de la fête de la Madone de l'Arc*, nos 493 et 494, et plusieurs autres productions comme les *Pêcheurs de l'Adriatique*, l'*Improvisateur napolitain*, ont donné, comme à Géricault, une place peut-être trop élevée pour qu'il pût s'y maintenir ;

Mme Haudebourt-Lescot (1784-1845), auteur de très-jolies scènes d'intérieur, parmi lesquelles on a surtout distingué *J.-Jacques cueillant des cerises*, la *Bonne mère*, la *Dame de charité*. Ses œuvres, on ne sait trop pourquoi, ont beaucoup perdu de leur prix. On a d'elle, à Versailles, un tableau représentant la *Prise de Thionville* ;

Duval-le-Camus, Pierre (1790), qui a aussi fait des scènes familières d'une grande vérité, comme les *Frères de la doctrine chrétienne*, la *Partie de piquet des invalides* et plusieurs autres, où il a fait preuve d'une grande facilité d'exécution ;

Duval, Eust.-François, qui a peint dans le même genre que le précédent, et a mis des figures dans les paysages de plusieurs artistes de son temps ;

Destouches, Paul-Emile; Lecœur, J.-B. ; Franquelin, J.-Aug., ont aussi peint, à cette époque, de charmantes scènes d'intérieur, mais qu'on trouve aujour-

d'hui d'une composition trop naïve et d'une facture trop molle.

Dans le paysage : De Marne, J.-Louis (1744-1829), est aussi un peintre de la nature, mais d'une nature peu idéalisée; ses compositions se bornent généralement à des vues de routes, de canaux, de foires, de fêtes de villages, animées de personnages et d'animaux peints avec esprit et bien groupés; il a fait quelques scènes à la manière flamande qui sont estimées. Il se maintient à des prix relativement élevés; ses meilleurs tableaux sont ceux antérieurs à 1810; on les voit quelquefois monter à 600 et même à 1,000 fr.; ceux de petite dimension vont de 300 à 500 fr. Cependant on en a vu dans les belles qualités atteindre des chiffres beaucoup plus élevés; témoins les quatre qui se sont vendus en 1860, à la vente Seymour, dont l'un a monté à 3,000 fr., un autre à 1,400 fr. et un troisième à 1,200 fr.;

Bruandet (qu'on sait seulement être mort en 1803), surnommé avec quelque raison le Ruysdaël français; on lui doit de charmantes compositions; ses arbres sont légers, ses fonds transparents; il se plaisait surtout à peindre des forêts et savait y faire pénétrer l'air et la lumière. On donne souvent comme étant de lui des paysages de Budelot, Philippe, dont la feuille est plus découpée et le ciel moins vaporeux. Swebach, Taunay et Duval ont souvent mis des figures dans les paysages de Bruandet, dont nous avons au musée, sous le nº 53, une charmante *Vue de la Forêt de Fontainebleau*, prise d'après nature;

Valenciennes, Pierre-Henri (1750-1819), élève de Doyen, qui se forma pour le paysage par les nombreuses études qu'il fit en Italie des œuvres de Claude et du Poussin; il fonda à Paris une école de paysage d'où sortirent tous les paysagistes de l'Empire. On lui reproche aujourd'hui de manquer de vaporeux, d'avoir

des plans trop accusés, en un mot d'être trop prosaïque; aussi a-t-il perdu de son prix, à ce point que dans une vente qui s'est faite il y a quelques jours (août 1865) on en a vendu plusieurs, dont le plus important n'a guère dépassé 300 fr.

Bertin, J.-Victor, né en 1775, élève de Valenciennes et fondateur en France du paysage historique, a eu, comme son maître, beaucoup de succès il y a trente ans, mais il est complétement abandonné aujourd'hui; ses horizons sont froids, sa peinture est lisse et sa couleur d'un bleu-vert qui fatigue promptement l'œil et l'esprit;

Taunay, Nicolas-Antoine (1755-1830), est des paysagistes dits de l'Empire, celui dont la réputation s'est le mieux conservée. Il a longtemps habité l'Italie et le Brésil, et a puisé dans ces riants climats une couleur animée et le goût d'une nature plus grandiose que celle à laquelle s'est borné De Marne. Ses paysages ne sont pas d'ailleurs la partie la plus importante de ses tableaux; ils servent le plus habituellement de cadre à des scènes pleines d'intérêt, comme le prouvent les trois toiles que possède de lui le musée; il est assez recherché et se vend bien;

Vernet, Antoine-Charles-Horace, communément appelé Carle Vernet, (1758-1836), père de notre célèbre Horace, fut chargé de représenter la plupart des grandes batailles de l'Empire, et s'acquitta de cette tâche avec un talent qui, sans le mettre à la hauteur de Gérard et de Gros, lui acquit une place des plus honorables parmi les artistes de l'époque; il excella surtout à peindre des chasses et fit un nombre prodigieux de caricatures et de scènes comiques frappées au coin de l'actualité et de l'esprit;

Pau de Saint-Martin, Alexandre, et les deux frères Bidault (Pierre-Xavier et Joseph-Xavier), ont eu aussi quelques succès; mais leurs paysages, totalement dé-

pourvus de couleur, d'effet et de poésie, n'ont aujourd'hui qu'un faible prix ;—DUNOUY, Alexandre-Hyacinthe (né en 1757), a eu une manière assez spirituelle de peindre le paysage; il a beaucoup travaillé ; ses œuvres se sont mieux maintenues que celles des deux précédents; on voit plusieurs tableaux de lui à Versailles, entre autres une *Irruption du Vésuve* d'un effet saisissant; il a peint avec De Marne une *Entrevue de Napoléon avec Pie VII dans la forêt de Fontainebleau;*

GRANET, François-Marius (1775-1849), dont les *Intérieurs de Cloîtres,* très-recherchés et payés fort cher il y a quarante et même trente ans, sont un peu abandonnés aujourd'hui; mais n'en sont pas moins d'excellents exemples de perspective et de scènes conçues avec esprit et exécutées avec une grande fermeté. Il a eu quelquefois pour collaborateur le comte FORBIN, L.-Nicol.-Phil.-Auguste (1777-1841), ancien directeur des musées royaux, qui, indépendamment de ses titres à la renommée comme peintre, s'est acquis des droits à la reconnaissance des artistes en créant le musée du Luxembourg, où sont déposées les œuvres des artistes vivants, que le gouvernement achète à la suite des expositions ;

MICHEL, sur leqnel on n'a aucun renseignement. On sait seulement qu'il vivait encore en 1830. Avant cette époque, nous l'avons souvent rencontré dessinant aux environs de Paris. Il a fait une foule innombrable d'études sur papier. Peu d'artistes modernes ont compris l'horizon mieux que lui : ses ciels, ses terrains, ses fabriques sont indiqués avec une vigueur peu ordinaire et admirablement éclairés. Ses études qui, dans son temps, se vendaient par masses deux et trois francs, sont recherchées aujourd'hui et se vendent 30, 40 et même 100 francs. Swebach, Duval et DEMAY, qui a aussi fait de jolies petites scènes villageoises, ont mis quelquefois des figures dans ses paysages terminés; de ces paysages nous en avons vu quelques-uns qui rappelaient Ruysdaël ;

WATELET, E.-Etienne, né en 1780, a aussi joui d'une certaine réputation ; nous connaissons de lui une *Vallée des Alpes*, qui n'est certainement pas sans mérite. Sa manière se reconnaît dans les œuvres de M. LAPITO, L.-Auguste, son élève, qui lui fait honneur ; — MALBRANCHE (1790-1838), si connu par ses *Effets de neige*, d'une grande vérité, d'un dessin correct et naturel, est complètement délaissé aujourd'hui. Le musée de Caen, sa ville natale, a trois de ses plus jolies compositions ;

MICHALLON, Achille (1796-1822), fils du célèbre sculpteur de ce nom, et élève de Valenciennes et de Dunouy, a eu des débuts qui lui présageaient le plus bel avenir. Son style est poétique, son exécution pleine d'énergie, ses sites savamment accidentés, et les scènes dont ces sites sont le théâtre, sont conçues dans un esprit élevé. Indépendamment de son paysage du musée, on connaît de lui la *Mort de Roland*, le *Combat des Lapithes et des Centaures*, des *Bergers contemplant les ruines d'un tombeau*. Avec tout leur mérite ses paysages n'en sont pas moins passés de mode, et ne se vendraient pas aujourd'hui le quart de ce qu'ils se seraient vendus il y a trente ans; ce qui certes n'est pas juste ;

M. RÉMOND, J.-B.-Charles (né en 1795, encore vivant), a fermé la liste des paysagistes connus de l'Empire ; son style est celui de Michallon, dont ses œuvres ont subi le sort. Nous avons vu récemment cet habile artiste assister en souriant à la vente d'un de ses paysages qui, comme ceux de Michallon, n'avait pas dépassé le quart du prix qu'il eût atteint en 1825. Qu'il vive vingt ans encore, ce que nous lui souhaitons, et il verra certainement bien des œuvres, prônées aujourd'hui, tomber plus bas que les siennes ;

Enfin un artiste également vivant, auquel on doit de bonnes copies de Ruysdael, d'Hobbéma et de quelques autres maîtres hollandais, est M. GRAILLY. On voit de

ces copies se vendre, dans le commerce, des prix assez élevés; nous en connaissons une qui figure dans une belle collection, et qu'on croit bien être de Ruysdael.

Ecole moderne

Si nous avons nos coudées franches pour juger les morts, il n'en est pas de même pour les vivants. Les artistes forment une classe éminemment irritable, et le plus léger doute sur le talent du dernier d'entre eux est toujours mal accueilli, quelles que soient les expressions employées pour exprimer ce doute.

Ecrire l'histoire de l'art, ou pour mieux dire l'histoire de la peinture contemporaine, est donc une tentative aussi périlleuse que délicate, et serait principalement une prétention ridicule dans un ouvrage non pas écrit pour établir des principes, mais destiné uniquement à indiquer la marche à suivre dans l'étude des tableaux, et à offrir, concentrés sous le plus petit volume possible, les principaux éléments de cette étude. Aussi sommes-nous obligé de nous en tenir ici à de simples et courtes généralités.

Or, nous avons dit et cherché à prouver que l'école de David avait succombé à ses prétentions à l'omnipotence, et à son refus ou à son impossibilité de se transformer pour se mettre plus en harmonie avec les mœurs ou le mouvement intellectuel que faisait naître notre nouvelle organisation sociale. Dégagés de ses liens, les artistes qui lui succédèrent ont abandonné ce qu'on appelle la *tradition* avec une fougue égale au moins à la docilité que leurs prédécesseurs avaient mise à s'y soumettre, et ont abordé tous les genres, toutes les manières, apportant dans la recherche du *nouveau* une abondance d'activité créatrice vraiment extraordinaire.

De cette espèce d'anarchie ne tardèrent pas à sortir quelques hommes dont les œuvres tranchaient trop avec ce qu'on était habitué à voir pour ne pas devenir autant de drapeaux autour desquels se groupèrent des masses qui formèrent ainsi de nouvelles écoles. Ces écoles, au lieu de s'éclairer de l'expérience du passé, de s'emprunter mutuellement ce qu'elles avaient de bon, et de marcher d'un accord commun, chacune dans la sphère de ses vues et de ses moyens, à la recherche du *vrai*, s'érigèrent en adversaires, s'excluant l'une l'autre, au point de former non-seulement de curieux contrastes, mais de violentes antithèses et de donner lieu à de choquantes rivalités.

Ces rivalités éclataient surtout à l'occasion des expositions officielles, qui devenaient ainsi un véritable champ de bataille, où des tableaux ennemis se disputaient ardemment la victoire au milieu d'un tumulte de critiques et d'éloges exagérés de part et d'autre. L'animosité a quelquefois été telle, qu'elle nous a plus d'une fois rappelé ce qui s'était passé dans une des dernières expositions des œuvres de l'école de David, où les élèves de Girodet criaient chapeau bas! aux visiteurs qui passaient devant le *Pygmalion* de Girodet, qu'ils donnaient, bien entendu, pour le chef-d'œuvre de l'Ecole française.

Depuis quelques années, ces rivalités ont pris un caractère moins acerbe. Les tendances les plus diverses, les moyens d'exécution les plus opposés continuent bien à être représentés ; les dieux, faux ou vrais, ont bien toujours leurs fidèles, mais non d'aveugles fanatiques, et si on n'est pas d'accord sur le but et les moyens de l'art, on reconnaît du moins à chacun les droits d'exposer les raisons de ses préférences pour tel ou tel enseignement, et de son admiration pour tel maître plutôt que pour tel autre.

Ceci étant admis, et ne niant pas que, si, pour le moment, toute formule générale adaptée à la peinture

contemporaine est impossible, tant elle serait sujette à exception, nous devons néanmoins reconnaître que ce qui divise les esprits sur la marche de l'art, c'est de décider vers laquelle de ces deux choses il doit diriger ses préférences :

De la *Réalité* ou de l'*Idéal*, quant au fond ;

De la *Ligne* ou de la *Couleur*, quant à la forme.

Question grave, solennelle, si on peut parler ainsi, mais que nous ne pourrions aborder que par des personnalités, et qu'en opposant, par exemple :

La composition symétrique, et le dessin si froidement correct de M. Ingres, à la richesse d'imagination et à la vertigineuse couleur d'Eugène Delacroix ;

La sobriété magistrale des moyens matériels employés par Hippolyte Flandrin dans ses portraits, à la touche si délicatement empâtée, si prétentieuse et pourtant si agréable de M. Chaplin ;

Les scènes archaïques, si finement exprimées de M. Gérome, aux figures si rembranesquement enlevées de Decamps ;

La touche si ferme et si accentuée de M. Théodore Rousseau, à la nature si légèrement ébauchée des paysages quelquefois trop idylliques de M. Corot ;

Le petit monde enchanté et chatoyant, mais un peu imaginaire de M. Baron, aux Vénus campagnardes, si vraies dans leur laideur, mais si habilement brossées de M. Courbet ;

Le mysticisme si bien rendu, quoique parfois exagéré d'Ary Scheffer, au prosaïsme si riche et si fécond d'Horace Vernet ;

Les grandes compositions symboliques de M. Ha-

MON, aux petites scènes d'intérieur, si minutieusement peintes, de M. MEISSONNIER ;

Les têtes si jolies, quoique d'un charme un peu languissant de M. LANDELLE, et les portraits d'une si excessive coquetterie, mais d'une touche si molle de M. DUBUFFE fils, aux têtes si hardiment peintes, mais quelquefois d'une couleur si sombre et si sèchement arrêtées de M. COUTURE ;

Les délicats et vaporeux arbustes de M. DAUBIGNY; à la luxuriante végétation de MM. DIAZ et TROYON ;

Les troupiers si expressifs dans leur mâle simplicité de M. PILS, aux grenadiers si naturels aussi, mais souvent trop bien attifés de M. BELLANGÉ;

Les marines si nettes, si claires et si correctes de M. DURAND-BRAGER ou de M. GUDIN, aux vagues si pétillantes et si écumeuses de M. ISABEY, et aux horizons si brillants et si dorés, et pourtant si harmonieux de M. ZIEM, etc., etc., etc.

Ces citations nous semblent suffire pour montrer que notre école moderne, malgré la foule d'artistes médiocres qui l'encombrent avec les meilleures intentions, a d'habiles représentants dans tous les genres, et que beaucoup d'entre eux abordent le même genre avec un égal succès, par des moyens différents et souvent opposés; c'est là son côté saillant, son principal mérite; et il est déjà très-grand.

Quant à savoir si le temps sanctionnera l'enthousiasme que suscitent les uns, l'indifférence et les blâmes dont on accable les autres, nous avons eu trop d'exemples de l'instabilité de nos goûts en pareille matière pour oser nous prononcer. Tout ce que nous croyons pouvoir avancer, c'est que les prix qu'atteignent certains noms dans nos ventes publiques pourraient bien ne pas être ceux qu'ils obtiendront dans une vingtaine d'années.

Aussi, pour notre compte personnel, nous n'oserions donner à personne le conseil de baser l'espoir d'une fortune à venir sur une collection de tableaux modernes achetés avec l'entrain et la furie dont plusieurs ventes récentes nous ont donné l'émouvant spectacle. Il n'en reste pas moins vrai que si dans notre école moderne il y a, en général, comme cause, plus de *talent* que de *génie*, et, comme résultat, plus de *réputation* que de véritable *gloire*, nous n'en marchons pas moins à la tête des autres nations, et que nous n'avons peut-être à nous reprocher qu'un excès de productions, quand elles sont pour la plupart ou complétement stériles ou tombées au dernier degré de la décadence.

Nous l'avons dit, et nous le répétons ici, l'amateur de tableaux qui veut acquérir des connaissances étendues et solides dans cette partie ne peut se dispenser de voyager, non-seulement parce qu'il trouvera toujours de nouvelles choses à voir, mais encore parce que c'est sur les lieux mêmes qu'on peut bien juger les maîtres de chaque école.

Cependant, comme il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir se déplacer, l'amateur, en France, qui n'aspire qu'à des connaissances si non superficielles du moins suffisantes pour sentir le charme de la peinture et en raisonner au besoin, peut se satisfaire sans même sortir pour ainsi dire de Paris. En effet, notre musée du Louvre est tout à la fois une des plus nombreuses et des plus riches collections qui existent puisqu'elle se compose de plus de 2,000 tableaux.

De ce nombre sont environ 560 italiens, 620 des écoles du nord : flamands, hollandais et allemands, et 700 français ; plus une vingtaine de tableaux de l'école espagnole et quelques inconnus. A ces 2,000 tableaux,

il faut ajouter toute la collection Campana, fort riche par elle-même, surtout en tableaux gothiques, dont quelques-uns fort curieux, mais qui n'a peut-être pas encore été soumise à une étude assez approfondie pour que les objets qui la composent aient reçu une désignation irrécusable.

Les grands maîtres de l'Ecole italienne sont représentés dans notre musée par 12 Raphaël, 3 Corrége, 18 Titien, 26 Annibal Carrache, 22 Albane, 13 Paul Véronèse, 9 Léonard de Vinci, 6 Jules Romain, 5 Pérugin, 4 Giorgion, 14 Dominiquin, etc.

Les écoles du nord y comptent 42 Rubens, y compris la galerie de Médicis, 22 Van-Dyck, 11 Gérard Dow, 17 Rembrandt, 11 Philip. Wouwermans, 6 Adrien et 2 Guil. Van de Velde, 4 François Miéris, 4 Terburg, 8 Metsu, 14 Téniers, 7 Adrien Ostade, 6 Ruysdael, 2 Hobbéma, 9 Karel Du Jardin, 11 Berghem, 10 Van Huysum, 3 Van Eyck, 10 Holbein, 3 Lucas de Leyde.

L'Ecole française, sans être aussi complète qu'on le désirerait, se compose cependant de 40 Poussin, 24 Le Sueur, outre la collection de Saint-Bruno, 16 Claude Lorrain, 20 Philippe de Champagne, 17 Sébastien Bourdon, 26 Le Brun, 12 Pierre Mignard, 41 Joseph Vernet, y compris la collection des ports de France, 11 Rigaud, 1 Largillière, 1 seul Watteau, 1 seul Pater, 6 Lancret, 5 Carle Van Loo, 13 David, 7 Gérard, 3 Gros, 6 Pierre Guérin, 3 Girodet, 4 du baron Regnault, etc., etc. On pourrait malheureusement faire une longue liste des maîtres français qui nous manquent, qu'on a laissé échapper l'occasion de se procurer, et qu'on ne pourrait avoir aujourd'hui qu'a des prix qui dépassent à vrai dire leur véritable valeur, comme nous l'avons dit et prouvé plusieurs fois. L'Ecole espagnole y compte 19 tableaux, dont 11 Murillo.

A notre musée est jointe une collection de près

de 1,500 dessins, catalogués et exposés, et de séries innombrables de dessins renfermés dans des portefeuilles. Une grande partie provient de la vente Mariette et des autres ventes célèbres du XVIIIe siècle, au temps où l'on vendait des lots de 80 dessins de Paul Véronèse pour 30 livres. Personne ne connaît complétement les trésors de cette collection.

Enfin il est complété par la collection des estampes de la Bibliothèque impériale, que le public peut consulter et qui fournit aux amateurs les moyens de contrôler l'authencité des tableaux. Cette collection, la plus riche du monde, se compose de gravures de toutes les écoles, en nombre peut-être de 3,000,000. Commencée en 1667 par Colbert, qui acheta le cabinet de l'abbé de Marolles (125,000 pièces environ), elle s'est surtout accrue depuis que les éditeurs sont tenus de déposer des exemplaires de leurs publications.

Après le musée du Louvre, on doit visiter la galerie du Luxembourg destinée, comme nous l'avons dit, à recevoir les œuvres des peintres vivants, achetées par le gouvernement, et qui ne peuvent être admises au musée du Louvre, s'il y a lieu, que dix ans après la mort de leurs auteurs. A côté d'excellentes peintures, on en voit de bien médiocres. Les tableaux qui nous semblent devoir obtenir la consécration de l'avenir sont le *Massacre de Scio*, le *Dante et Virgile* et les *Femmes d'Alger*, d'Eugène Delacroix; la *mort d'Elisabeth d'Angleterre*, de Paul Delaroche; le portrait de *Cherubini*, de M. Ingres; les *Femmes Souliotes* et le *Larmoyeur*, d'Ary Scheffer; plusieurs compositions d'Horace Vernet et de M. Schnetz, l'*Orgie romaine*, de M. Couture; la *Prairie*, de mademoiselle Rosa Bonheur, les *Fleurs*, de Saint-Jean, etc, etc.

Vient ensuite le musée de Versailles lequel, pour les arts, représente deux époques : la grande époque de Louis XIV, par son palais, ses sculptures et ses peintures, et l'époque actuelle par son musée histori-

que, où les fastes de la monarchie française sont mis en tableaux. L'ancien Versailles est magnifique, comme on le sait, et l'on voit encore beaucoup de salles conservées avec les décorations du temps. On y remarque les plafonds de Paul Véronèse, de Mignard, de Le Moine et de La Fosse; une foule de tableaux de Le Brun, de Van der Meulen.

Le musée historique de Versailles est extrêmement curieux, quoique souvent la peinture n'en soit pas très bonne. On y a réuni des milliers de portraits bien authentiques, ou des copies à défaut des originaux, depuis les peintres anonymes qui ont précédé le XVI[e] siècle jusqu'aux contemporains, en passant par Clouet, Porbus, Van-Dyck, Rigaud, les Van Loo, Boucher, madame Le Brun, David, Gros, Gérard, etc. C'est là aussi qu'on retrouve une partie des tableaux de l'Empire, comme le *Sacre de Napoléon*, la *Distribution des Aigles*, par David; les *Pestiférés de Jaffa*, et quelques batailles de Gros, de Gérard, d'Horace Vernet, etc. M. Ary Scheffer y compte un de ses meilleurs tableaux, *Charlemagne dictant les Capitulaires*, et Eugène Delacroix, sa *Bataille de Taillebourg* et son *Baudouin à Constantinople*.

Fontainebleau est aussi à visiter; c'est le palais qui offre le plus de documents à l'histoire de la peinture en France au seizième siècle; car, outre les Italiens initiateurs des premiers Français, comme Le Primatice, Le Rosso, Nicolo del Abbate, outre Fréminet, Fontainebleau offre aussi des peintures d'Ambroise Dubois et de quelques artistes presque oubliés et certainement introuvables ailleurs.

On sait d'ailleurs qu'elle est la richesse, la fantaisie, la variété de cette ancienne résidence de François I[er], de Henri II, ou plutôt de Diane de Poitiers : admirable type de l'architecture de la renaissance. Ses principales galeries ont été remises à neuf intérieurement, et la salle de Henri II est dans toute sa splendeur : elle

est ornée, plafond et lambris, de quelques peintures du Primatice, qui sont d'un beau style. On trouve encore des traces de ce grand artiste, que quelques historiens appellent l'illustre Florentin, bien qu'il soit Bolonais de naissance, dans quelques autres parties du château, particulièrement, comme nous l'avons dit, le portrait de *Diane de Poitiers*, peinte nue en Diane chasseresse.

Quant aux collections particulières de Paris, les plus importantes sont celles de lord Hertford, de M. Rothschild, de MM. Delessert, des ducs de Luynes et de Galiera, de M. le marquis Maison, de M. le comte d'Espagnac, de MM. PaulPérier, Henri Didier, Marcille fils; et celle de M. Lacaze qui offre, indépendamment d'un grand nombre de tableaux anciens des diverses écoles, le choix le plus heureux des œuvres des maîtres français, si recherchés aujourd'hui, du XVIIIe siècle.

La destruction des collections du maréchal Soult, du baron de Mecklembourg, du prince Paul de Wurtemberg, de M. Montlouis, de MM. Pélaprat et Patureau, de lord Seymour, de M. Pourtalès, de M. de Morny, etc., ont malheureusement depuis quelques années fait passer plusieurs tableaux de premier ordre en pays étranger. Mais, par une heureuse compensation, il s'est formé et il se forme tous les jours depuis quelques années à Paris un grand nombre d'amateurs qui, sans viser à avoir de ces tableaux de premier ordre, qu'on se dispute avec acharnement dans les grandes ventes, et qui ne s'y obtiennent qu'à des prix excessifs, savent néanmoins profiter des occasions qui se présentent assez fréquemment à Paris, dans les ventes et chez plusieurs marchands, pour se procurer de bons tableaux et pour former ainsi d'agréables collections.

Enfin, le goût de la peinture se répand tellement en France que presque toutes nos villes importantes, surtout les chefs-lieux, aspirent à avoir leurs musées, et font de louables efforts pour encourager l'art par des expositions annuelles, où les amateurs de la localité peuvent, sans se déplacer, se procurer de très-agréables tableaux. Nos départements qui ont déjà des musées sont, par ordre alphabétique :

L'Allier, les Ardennes, l'Aube, l'Aude, les Bouches-du-Rhône, le Calvados, la Charente-Inférieure, la Côte-d'Or, la Dordogne, le Doubs, le Gard, la Haute-Garonne, la Gironde, l'Hérault, l'Ile-et-Vilaine, l'Indre-et-Loire, l'Isère, le Jura, la Haute-Loire, le Loiret, le Lot, le Maine-et-Loire, la Manche, la Meurthe, la Meuse, le Nord, le Pas-de-Calais, les Pyrénées-Orientales, le Bas et le Haut-Rhin, le Rhône, la Sarthe, la Seine-et-Marne, la Seine-et-Oise (Versailles), la Seine-Inférieure, les deux Sèvres, le Tarn, la Vaucluse, la Haute-Vienne, les Vosges, l'Yonne; enfin Alger où existe déjà un musée destiné à recevoir tous les objets précieux résultant de la conquête et des fouilles, et qu'on complétera certainement par des tableaux.

Les villes dont les collections sont les plus nombreuses et les plus importantes sont Lyon, Montpellier, Marseille, Toulouse, Aix, Nantes, Rouen, Lille et Caen.

CHAPITRE III

LIVRES A CONSULTER TANT SUR LA PEINTURE EN GÉNÉRAL QUE SUR LES DIVERSES ÉCOLES.

Traités généraux.

Les principaux ouvrages, les plus connus surtout, à consulter tant sur la peinture en général que sur les diverses écoles, sont, indépendamment des Traités essentiellement techniques de LÉONARD DE VINCI, de RICHARDSON, de HOME, de HAGUEDORNE, de GŒTHE, de NONOTTE, de VALENCIENNES, de D'ANDRÉ-BARDON, de la série des *discours* de REYNOLDS, etc., etc., sont, disons-nous :

Les *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus célèbres peintres,* par FÉLIBIEN ;

L'*Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages,* par ROGER DE PILES, qui a aussi traduit en français le poëme deDUFRESNOY, intitulé : *De arte graphica,* et ses *aphorismes sur la peinture* ;

L'*Almanach historique et raisonné des peintres, architectes, sculpteurs*, de J.-B.-Pierre Le Brun;

La *Galerie des peintres célèbres*, de Ch.-E.-François Lecarpentier;

Le *Recueil des vies des peintres anciens et modernes*, par Joach. Sandrart;

L'*Europe illustrée*, par Dreux du Radier, 6 vol.;

Le *Dictionnaire des artistes*, de Fuseli;

L'*Histoire et la vie des peintres*, par Florent Lecomte;

Id., par Papillon de la Ferté;

Les dictionnaires de l'abbé de Fontenay, de Heineckn, de Watelet, de Millin, de Van der Willegen et Eyden;

Les *Réflexions sur les diverses écoles de peinture*, par le marquis d'Argens;

Manière de bien juger la peinture, par l'abbé Laugier;

Les différents *Catalogues* de Mariette, de Le Brun, de Crozat, de Smith;

Le *Catalogue du cabinet du roi*, par Lépicié;

Le *Manuel des amateurs de l'art*, par Hubert et Rost;

Les *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres*, de C.-P. Landon, 22 vol.;

Les *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts*, 33 vol., par le même auteur;

Le *Recueil des gravures des tableaux du musée français*, par Robillard-Péronville, Laurent et Filhol;

La *Galerie du Palais-Royal*, par une réunion d'artistes et d'hommes de lettres:

Les *Observations sur quelques grands peintres*, par Taillasson;

Les *Tables chronologiques des peintres*, par Harms;

Le *Traité des connaissances nécessaires à l'amateur de peinture*, par A.-Xavier de Burtin, dont une édition posthume a paru en 1846;

Le *Dictionnaire des monogrammes*, de BRULLIOT ;

Le *Dictionnaire des arts du dessin*, par BOUTARD, 1 vol in-8° ;

Le *Lexicon des arts*, par SULZER : .

L'*Abecedario*, d'ORLANDI ;

L'*Abrégé de la vie des peintres de toutes les écoles*, par N. ALEXANDRE ;

Le *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles*, d'Adolphe SIRET, gr. in-4°, dont une édition in-8° s'imprime en ce moment ;

Histoire des peintres, par d'AGINCOURT ;

Les notices des *tableaux* de notre musée, de M. Frédéric VILLOT, conservateur des peintures ;

L'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, de M. Charles BLANC, l'ouvrage le plus complet qui ait été publié jusqu'à présent ;

Le *Trésor de la curiosité*, du même auteur ; — *De Paris à Venise*, également de M. Ch. BLANC ;

Histoire de la peinture au moyen âge, par Emeric DAVID ;

Vies des artistes anciens et modernes, réunies et publiées par Paul LACROIX (bibliophile Jacob) ;

La *Peinture réduite à des principes simples et naturels*, ou *Guide des amateurs des beaux arts*, par A. GABORIAUX ;

Le *Catalogue des œuvres des maîtres peintres et graveurs, depuis plus de cent ans*, avec leurs prix, par le même ;

Les *Lettres à un jeune artiste* et le *Voyage pittoresque* de COCHIN ;

Les *Arts au moyen âge*, par M. DUSOMMERARD ;

Les *Etudes sur les beaux arts en France et en Italie*, par Henri DELABORDE conservateur des estampes à la Bibliothèque impériale ;

L'*Histoire des peintres de toutes lesécoles*, par le même, paraissant par livraisons ; celle de Bologne est terminée ;

L'*Histoire de l'art chez les anciens*, par WINKELMAN ;

Analyse de la beauté, par HOGARTH, Raphaël MENGS, KÉRATRY, etc., etc. ;

De l'unité et de l'effet dans la peinture, par le chevalier BAGETTI, de Turin ;

Essai sur le bon goût en peinture, par André-C., GENS, d'Anvers ;

L'*Histoire des peintres de toutes les écoles,* par Alph. WAUTTERS ;

Id., par PHILARÈTE-CHASLE ;

Id., par MICHIELS :

Id., par Paul de ROCHERY ;

Id., par Paul MANTZ ;

Id., par T. SILVESTRE ;

L'*Histoire des arts du dessin depuis l'époque romaine jusqu'à la fin du seizième siècle,* par RIGOLLOT, avec atlas ;

L'*Histoire des plus célèbres amateurs, et de leurs relations avec les artistes,* par Jules DUMESNIL, 5 vol. in-8° ;

Essai sur les principes de la peinture, par J. RESTOUT, publié avec des notes de M. de FORMIGNY DE LA LONDE, in-8°. Caen, 1863;

Principes de l'art et de sa destination sociale, par P.-J. PROUDHON, 1765.

Enfin, le *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux,* par M. Théodore LE JEUNE, 3 vol. gr. in-4°, 1864 et 1865.

Sur l'Ecole italienne

Sur l'école italienne en général :

Les œuvres de VASARI; de BELLORI; de BOTTARI; de SOPRONI; de BOSCHINI; de LANZI, très savamment traduit par Mme Armande DIEUDÉ ;

Les notices du chevalier J. BAGGLIONI ;

La *Felsina pittrice*, de MALVASIA;

La *Vie des peintres italiens*, par d'ARGENVILLE ;

Les *Musées d'Italie*,, par A. LAVICE;

L'*Histoire de la peinture en Italie*, par J. COINDET.

— Sur celle de Florence :

Les ouvrages de J. SANDRART, déjà nommé;

De FLORENT-LECOMTE;

De BALDINUCCHI;

De PASSARI;

Les *Descriptions des tableaux et statues de la ville de Florence*, de ALBERTINO; de BOCCHI; de Jacques CARLIERI;

Le *Museum florentinum*, du chevalier BUONARROTTI;

Les *Catalogues*, de STOLBERG, de CAYLUS, de MAFFEI, d'ADISSON, de BIANCHI, de LA LANDE, de ZANOTTI.

On trouve encore des notes très intéressantes sur les peintres florentins dans un Mémoire publié en 1604, en espagnol, par Paul de CESPÈDES, sous le titre de *Comparaison de la peinture et de la sculpture anciennes et modernes;*

La biographie qu'Ascanio CONDOVI a écrite de *Michel-Ange* et d'*André del Sarte*.

— Sur celle de Venise:

L'ouvrage publié en 1664, ayant pour titre: Le *Riche minere della pittura veneziana ;*

Un recueil de mémoires publié à Venise en 1772 sur les plus célèbres peintres de l'école vénitienne;

La *Pinacoteca veneta illustrata*, de ZANOTTI;

La *Vérone illustrée*, de MAFFEI ;

Le *Traité*, du chevalier RODOLFI, peintre distingué.

— Sur celle de Rome :

Ce qui a été particulièrement publié à son sujet se compose, en grande partie, des discours prononcés à à l'Académie de peinture de cette ville;

Des lettres de Frédéric ZUCCHERO, frère de Taddéo ;

De *Descriptions de monuments* et de biographies particulières. Une des plus remarquables de ces biographies est sans contredit celle qu'a publiée dans ces derniers temps M. QUATREMER-DE-QUINCY, sur Raphaël. Depuis, M. A. GRUYER a écrit un *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican*, et *Raphaël et l'antiquité ;* et M. PASSAVANT, J., a publié un *Catalogue des œuvres de Raphaël d'Urbin et de son père Giovani Santi*, revu et annoté par P. Lacroix.

— Sur celle de Bologne :

Le *Arti di Bologna*, d'Annibal CARRACHE ;

L'ouvrage publié en 1723, in-8°, à Amsterdam, par LIMIERS, sous le titre de : *Histoire de l'Académie appelée Institut des sciences et des arts de Bologne ;*

Le *Recueil des œuvres des peintres, sculpteurs et architectes de la ville de Modène*, par E. VIDRIANI ;

Les *Notices sur la vie des peintres de Bologne et sur ceux de Ferrare*, par L. CRESPI (1769).

Dans le milieu du dix-huitième siècle, un peintre de paysages et de scènes grotesques, du nom de DOMINICI, Bernard, a publié une *Histoire de l'école de Naples*, dont les artistes figurent d'ailleurs dans les traités généraux.

Sur l'Ecole espagnole

Les ouvrages les plus connus sur l'école espagnole sont : Le *Répertoire des peintres espagnols*, par Cean BERMUDOS ;

Le *Musée des peintres*, de POLAMINO DE VELASCO ;

La *Description du palais de l'Escurial*, par le révérend père SANTOS ;

L'ouvrage que publia, au milieu du dix-septième

siècle, Joseph MARTINEZ, sur les *maîtres aragonais et quelques étrangers qui vinrent peindre en Espagne;*

Les *Constitutions et actes des Académies de San-Fernando de Madrid, de Santa-Barbara de Valence, de Santa-Carlos du Mexique, et des écoles de dessin de Séville, Barcelone, Cadix, Grenade et autres villes du royaume;*

Le *Dictionnaire des peintres espagnols,* de F. QUILLIET, publié en 1816; — le *Poëme sur la peinture* de CESPEDES;

L'*Histoire des peintres les plus renommés d'Espagne,* par CUMBERLAN, 2 vol. in-12.

La *Revue des musées d'Espagne,* par A. LAVICE;

Le *Dictionnaire historico-artistique du Portugal,* pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre : *les Arts en Portugal,* par RACKZINSKI, déjà nommé.

On trouve encore des choses spéciales à cette école dans les *Discours apologétiques sur le génie de la peinture,* de BUTRON, publiées à Madrid en 1691; — dans les *Lettres sur la peinture,* de François PACHECO, maître et beau-père de Vélasquez; — dans un *Traité sur la nature et la dignité de la peinture,* publié à Madrid par V. CARDUCHO, peintre distingué d'origine italienne; — dans les *Principes pour étudier le noble art de la peinture,* par Garcia HIDALGO, Madrid (1691); — dans les *Commentaires sur la peinture,* de Phil. de GUEVARA, publiés par Antoine PONS, à Madrid, en 1788.

M. VIARDOT, et M. Clément de RIS, attaché à la conservation des musées, ont publié récemment, le premier, sur les musées espagnols, le second, spécialement sur le musée royal de Madrid, des *guides* qui contiennent de très savantes et très judicieuses appréciations.

Sur les Ecoles du Nord.

Pour les écoles du Nord, l'ouvrage le plus connu est celui de DESCAMPS, publié en 1753 et suiv., en 4 vol. in-8°, sous le titre de : *Vie des peintres flamands, hol-*

landais et allemands, avec portraits, une indication de leurs principaux ouvrages et des réflexions sur leurs différentes manières. On a publié en 1843 une édition de cet ouvage, qu'on a jointe à la *Vie des peintres italiens et français*, de d'Argenville. On doit encore à Descamps un *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.*

Viennent ensuite : Les ouvrages de M. Van Mander, de J. Houbracken, de Corneille de Brie, de Campo Weyermans, de Joachim Sandrart déjà cité, de Samuel Hoogstraeten;

L'*Histoire des meilleurs peintres de la Suisse,* de de Fuseli, déjà nommé pour son dictionnaire, que son fils Rodolphe a continué;

Le *Guide des amateurs pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*, de Gault de Saint-Germain;

L'ouvrage de Mansaert, publié à Bruxelles sous le titre de : Le *Peintre amateur et curieux;*

La *Description de la galerie de Pommersfelden,* par J.-Rod. Bys;

Le *Dictionnaire des artistes de l'école allemande,* et l'*Histoire de l'art moderne en Allemagne,* par le comte Rackzinski;

Notices sur les peintres de la Flandre, par Pierre Le Doulck, 1730;

L'*Histoire des peintres flamands,* par Michiels, 3 vol. in-8°; — l'*Œuvre de Rembrandt*, par Ch. Blanc;

Le *Manuel de l'histoire de la peinture :* écoles allemande, flamande et hollandaise, par Waagen; traduit de l'allemand par Hymans et Petit;

Les *Anciens peintres flamands,* par J.-A. Crowe, traduit de l'anglais par M. O. Delepierre, annoté et augmenté de documents inédits par MM. Pinchard et Ruelens, 2 vol. in-8°;

L'*Histoire flamande de peinture au quinzième siècle* par M. Héris, expert du musée belge, ouvrage couronné en 1856 par l'Académie royale de Belgique;

Un grand nombre de *Biographies*, à la tête desquelles

on doit mettre celles que John SMILTH et VANHAEFETT ont donnée de *Rubens*, dont les œuvres sont d'ailleurs énumérées en détail dans le *Dictionnaire de Siret*, et les *Recherches sur le lieu de la naissance* de ce grand artiste, par M. B.-C. du MORTIER. — On doit à M. VIARDOT, et à M. THORÉ sous le pseudonyme de W. Bürger, d'intéressantes recherches sur les musées et les grandes collections des Pays-Bas, de l'Allemagne et de la Russie ; en particulier sur ceux d'Amsterdam et de La Haye, d'Anvers, de Rotterdam, etc. On trouve aussi quelques curieux détails sur les arts en Hollande, dans les *Lettres à un ami*, publiées en 1859 par M. Maxime du CAMP, et dans un livre publié en 1856, par M. HÉDOIUN.

M. Auguste DEMMIN a aussi, tout récemment, donné de bons renseignements sur la peinture en Allemagne dans un volume intitulé : *Guide artistique pour l'Allemagne*.

Pour l'école anglaise, il faut consulter l'opuscule publié en 1755 sur l'*Etat des arts en Angleterre*, par BOUQUET, de l'Académie de peinture; et la *Vie des plus illustres peintres anglais*, par Allan CUNNINGHAM ;

Les *Anecdotes sur les beaux arts en Angleterre*, par DALLAVAY ; — l'*Ecole anglaise avec des notes*, par G. HAMILTON, Paris, 1830 ;

Les *Lettres sur l'Angleterre*, par Amédé PICHOT ;

La *Dissertation* de BARRY, sur les *Causes réelles et imaginaires qui s'opposent aux progrès des arts en Angleterre ;* — l'ouvrage de PESQUIDOUX, ayant pour titre : *Etudes biographiques et critiques sur les peintres anglais*. M. Thoré, toujours sous le nom de Bürger, a aussi publié de très curieux et très intéressants détails sur ces peintres. C'est à ce critique érudit qu'on doit les meilleures analyses qu'on ait faites des peintures exposées à Manchester en 1857, sous le titres de *Trésors d'art*, et provenant des collections royales et particulières de la Grande-Bretagne.

Sur l'École française

L'Ecole française est sans contredit celle sur laquelle on a le moins écrit. Nos artistes n'ont pas rencontré chez nous la sympathie que les peintres des autres écoles ont trouvée chez eux; et cependant, comme le fait avec raison observer M. Villot dans son excellente notice des tableaux français, une école qui a produit des peintres tels que Jean Cousin, Clouet, le Poussin, Le Sueur, Le Brun, Claude Lorrain, Rigaud et Largillière, Desportes et Oudry, Chardin, Joseph Vernet, Greuze et Prud'hon, Watteau et même Franc. Boucher, méritait bien qu'on élevât à sa gloire, par une histoire complète de l'art en France, un monument digne d'elle.

Mais l'importance qu'on attache aujourd'hui à ses œuvres, fait espérer que le moment de cette réparation approche, et que bientôt sous ce rapport, comme pour tout ce qui honore l'esprit humain, nous n'aurons rien à envier aux autres nations. En attendant, c'est dans les traités généraux, dont nous avons cité les principaux, que nous sommes obligés d'all r puiser des renseignements détaillés sur nos grands peintres. Ce que nous avons de spécial, en dehors de quelques biographies particulières, se réduit à peu près à ceci :

Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture et de sculpture;

Trésor des merveilles de Fontainebleau, par le père DAN, 1642; — Description du même palais par l'abbé GUILBERT;

Eloges des hommes illustres du dix-septième siècle, par PERRAULT, où l'on trouve des détails très-étendus sur LE BRUN;

Extrait des ouvrages publiés sur la vie des peintres, par PAPILLON DE LA FERTÉ;

Manuel du musée français, par TREUTTEL et WURTZ ;

Archives de l'art français, par MM. de CHENNEVIÈRES et de MONTAIGLON ;

Lettres à un partisan du bon goût, et plusieurs lettres sur divers salons, par le baron de SAINT-JULIEN, auteur d'un *Traité sur la peinture ;*

Observations sur les salons de peinture de 1765 *et* 1766, par DIDEROT ;

Les *Trois siècles de la peinture en France*, ou *Galerie des peintres français, depuis François Ier jusqu'au règne de Napoléon*, par GAULT DE SAINT-GERMAIN, 1 vol. in-8°, 1808;

Archéologie française, par M. Ch. de POUGENS ;

Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie de peinture et de sculpture en France, publiée d'après un manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal ;

Histoire de l'art en France pendant la Révolution de 1789 ; — la *Renaissance des arts à la Cour de France ; Etudes sur le XVIe siècle* (peinture), par M. Léon de la BORDE, 1850 ;

Dictionnaire des artistes de l'école française du dix-neuvième siècle, par GABET ;

Parmi les biographies particulières, on peut citer celles du *Poussin*, par M. GUIBAL, qui a remporté le prix proposé sur ce sujet en 1783, par l'Académie de Rouen ; — de *Carle Van Loo*, par D'ANDRÉ-BARDON, qui a aussi publié plusieurs autres mémoires sur la peinture et les artistes ; — de *Pierre Mignard*, par l'abbé de MONVILLE ; — de *Le Brun*, par GUILLET DE SAINT-GEORGES ; — de Jacques *Callot*, par M. MEAUME ; — De *Lantara*, par M. de CHENNEVIÈRES POINTEL, déjà nommé, auquel on doit de curieuses *recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, 3 vol. in 8° ; — des *frères Lenain et autres peintres réalistes sous Louis XIII*, par M. CHAMPFLEURY

(in-8°), qui vient aussi de publier un ouvrage remarquable sur la *caricature dans l'antiquité;* — de *David* et de son école, par DELÉCLUZE ; — id. tout récemment par M. COUPIN, in-8° ; — d'*Honoré Fragonard,* par M. de GONCOURT ; — des *Vernet*, avec des réflexions sur la peinture au dix-neuvième siècle, par M. Léon LAGRANGE, Paris, 1864;

Les *Trésors de l'art de la Provence, exposés à Marseille en* 1861, in-8°. par M. CHAMELIN.

Enfin, l'école moderne, à laquelle MM. Gustave Planche, Viardot, Théophile Gautier, Paul Mantz, J. Germ. Armengaud, Paul de Saint-Victor, Olivier Merson et plusieurs autres critiques distingués ont consacré et consacrent tous les jours d'éloquentes pages, vient d'être appréciée à sa juste valeur par M. Ernest CHESNEAU, dans un volume ayant pour titre : les *Chefs d'école;*

On peut de même consulter les notices qui se publient chaque année sur les expositions ; deux des plus remarquables de notre époque sont celles des Salons de 1810 et de 1861 ; ce qui n'étonnera personne quand on saura que la première est de M. GUIZOT, et la seconde de M. Théophile GAUTIER.

Les articles que M. Charles Blanc a publiés sur les peintres français dans son *Histoire générale*, déjà citée, sont, sans contredit, les plus importants de tous ceux qui ont été écrits à ce sujet.

On trouvera aussi de très curieux détails sur les prix par lesquels ont passé un très grand nombre de tableaux, dans l'ouvrage de M. Lejeune (et non pas Le Jeune), que nous avons précédemment cité.

CHAPITRE IV

DU COMMERCE DES TABLEAUX, DE SES ÉCUEILS ET DES MOYENS DE LES ÉVITER.

Une personne qui pourrait avoir constamment présent à l'esprit le peu que la nature même de cet ouvrage nous a permis de dire, tant des caractères distinctifs des diverses écoles que de la manière propre à chaque maître, triompherait déjà certainement d'une grande difficulté dans l'étude des tableaux; mais que d'embarras elle aurait encore à vaincre quand elle voudrait, sans trop s'exposer, passer de la théorie à la pratique, c'est-à-dire de simple amateur devenir acquéreur de tableaux; ce à quoi il faut en définitive en venir, si on veut acquérir de sérieuses connaissances en cette matière.

Il fut un temps, qui n'est pas encore très éloigné de nous, où le commerce des tableaux se faisait assez franchement. Sauf, ce qui est commun à tous les commerces : une exagération dans le prix, une substitution de quelques noms retentissants à d'autres noms moins appréciés; par ci, par là quelques copies vendues pour

des originaux ; de petits mensonges sur la provenance de l'objet, et on pouvait à peu près, dans la généralité des cas, savoir ce qu'on achetait et en connaître approximativement la valeur. Mais, alors, le nombre des amateurs était restreint, la gravure étant généralement adoptée comme moyen d'ameublement de nos appartements. Aussi on ne voyait guère s'occuper de tableaux que des personnes qui en avaient l'habitude, et qui, les connaissant, les achetaient surtout en vue de l'art, et par suite d'un goût prononcé.

Les marchands avec lesquels elles avaient des rapports ordinaires étaient obligés de s'observer et de se tenir sur leur garde, pour ne pas compromettre une clientèle qui ne pouvait pas se renouveler aisément. En un mot, pour ne pas dire tout à fait que nous ne valons pas nos pères, il faut pourtant reconnaître qu'en cela, comme en toutes choses, la concurrence étant moins grande, on s'ingéniait moins à arriver promptement, et, partant, l'acheteur était moins exposé à faire fausse route.

Il n'en est pas tout à fait de même aujourd'hui. Cette concurrence est si grande et le temps marche si vite que chacun se voit forcé de tirer à soi et pour soi ; le sauve qui peut devient la règle commune sinon générale, et la mode ayant tourné aux tableaux, ils sont devenus la base d'un commerce dans lequel on croit pouvoir agir plus librement qu'en toute autre matière, par cette raison, bonne ou mauvaise, que les objets d'art étant des choses de pure fantaisie, de caprice, ils n'ont aucune valeur réelle, et sortent d'eux-mêmes de la classe des objets dont le trafic frauduleux peut charger la conscience. La loi semble même autoriser en quelque sorte cette manière de voir, puisque tous les jours on condamne à l'amende et à la prison un marchand qui a vendu du pain à faux poids ou qui a falsifié du lait, et on oblige tout simplement celui qui a vendu sciemment un tableau faux pour un vrai à le reprendre et à restituer la somme reçue.

En cet état de choses l'amateur, abandonné pour ainsi dire à lui-même, doit donc s'en rapporter autant que possible à ses propres connaissances, et, pour cela, accroître ce qu'il sait déjà en s'habituant à reconnaître les homonymes, à distinguer les imitateurs des maîtres, les copies des originaux, les tableaux restaurés des tableaux intacts; en s'initiant au commerce des tableaux et même s'enquérant de la jurisprudence qui régit ce commerce. Ce sont là des écueils auxquels succombent la plupart de ceux qui débutent, qu'évitent même souvent avec peine ceux que l'habitude a de longue main initiés à la matière.

Deux artistes, en effet, portant le même nom, s'étant exercés dans le même genre, et semblables en tous points au premier aspect, diffèrent néanmoins tellement entre eux, quant à leur valeur artistique et par suite commerciale, qu'il y a le plus grand danger à les mettre sur la même ligne. Il en est de même des imitateurs et des copistes. Quelqu'habileté qu'ils aient déployée dans leurs œuvres, fussent-ils égaux, supérieurs même, ce qui arrive quelquefois, aux maîtres qu'ils ont cherché à imiter ou qu'ils ont copiés, ils seront toujours placés à une grande distance d'eux, parce que dans les arts, comme dans tout ce qui est du ressort de l'esprit et de l'imagination, ce n'est pas seulement le but atteint que l'on apprécie, mais c'est le travail de l'intelligence, l'inspiration, le génie créateur qu'on admire avant tout.

Aussi une esquisse d'un maître, une simple pochade, comme on le dit en terme d'atelier, a-t-elle souvent, aux yeux de quelques amateurs sérieux, plus de prix que certains tableaux conçus et exécutés dans les meilleures conditions de l'art. Mettons ces vérités hors de doute en commençant par les homonymes.

Des homonymes

De toutes les professions ou de toutes les carrières, il en est peu qui aient sur le milieu dans lequel elles s'exercent une puissance d'attraction plus forte que la peinture. Aussi compte-t-on dans tous les pays où les arts sont cultivés de nombreuses familles dont la plupart des membres, pendant une période de temps fort longue, s'y sont livrés. C'est ainsi par exemple que :

Dans l'école italienne, on compte dix-sept Rossi, dix Bianchi, neuf Ferrari, huit Sacchi, autant de Pellegrini, de Fontana, de Vitelli et de Crespi; et, pour ne citer que des noms bien connus, quatre Véronèse, six Procaccini, deux Trevisiani, deux Vasari, deux Palme et même deux Raphaël, etc.

Dans l'école espagnole on compte jusqu'à quatorze peintres du nom de Martinez, treize Lopez, douze Perez, dix Sanchez, huit Herrera, six Velasquez, cinq Gonzalez, sept Rodriguez, trois Ribéra, trois Cano, et même deux Murillo, etc.

Enfin, dans l'école française, nous avons, indépendamment des Boulogne, des Restout, des Coypel, des Van-Loo, des Hallé, des de Troy, dont les familles, ainsi que nous l'avons vu, se composent de cinq et même de six membres, nous avons, disons-nous, huit Parrocel, six Lesueur, cinq Stella, quatre Le Brun, quatre Le Moine, quatre Courtois, quatre Martin, trois Robert, trois Vien, quatre Vouet, deux Boucher, deux Oudry, quatre Watteau, et autant de Drouais, etc., etc.

Dans l'école flamande, dix-huit artistes du nom de Franck, sept Breughel, six Van Orley, cinq de Vos,

autant de Van Ven, quatre Van Balen, quatre Van der Meulen, quatre Seghers, trois Téniers, etc.

Dans l'école hollandaise, sept Carré, autant de Van der Myn, six Van de Velde, cinq Jacobs autant de Lairesse, quatre Van der Vinne, quatre de Vries, trois Netscher, trois Wouwermans, trois Miéris, etc.

Quand les homonymes ont travaillé dans des genres différents, comme par exemple les Van de Velde, dont des quatre connus, l'un, *Guillaume*, dit le vieux, n'a été que dessinateur, tandis que de ses fils, *Guillaume* dit le Jeune, a été le plus grand peintre de marines de son école, *Adrien* presqu'inimitable dans ses paysages ornés d'animaux, et qu'*Isaac* n'a fait que des batailles; ou bien, comme chez nous, où des quatre Courtois un seul, sous le nom de *Bourguignon*, a peint des batailles; il est dans ces cas facile de les reconnaître.

Mais quand ils ont peint dans le même genre, comme les trois Wouwermans, *Philippe Pierre* et *Jean*, qui ont fait tous les trois des haltes militaires, des batailles, des chasses, des foires; ou comme les trois Téniers qui ont peint tous les trois des intérieurs de tabagies et des kermesses, c'est ordinairement au plus connu qu'on est disposé à tout rapporter; de telle sorte qu'en attribuant à celui-ci des tableaux qui ne sont pas de lui, on porte souvent atteinte à sa réputation et, partant, à sa valeur commerciale, en même temps qu'on s'expose à priver celui qui vient après lui, dans l'ordre artistique, d'œuvres qui pourraient relativement lui faire honneur. Les distinguer devient donc une chose indispensable. Citons quelques exemples :

Nous avons dit que dans l'école italienne on connaissait quatre Véronèse; eh bien! un seul porte véritablement ce nom, c'est *Boniface*, élève du Titien, qui se borna à copier et à imiter son maître; des trois autres, *Paul*, dont le véritable nom est Caliari, est le

célèbre auteur des *Noces de Cana;* le troisième est son fils généralement connu sous le nom de *Carletto Véronèse*, et le quatrième est *Alexandre* qui se nomme Turchi, et n'a aucun rapport avec Paul, dont il est séparé par soixante ans, et duquel il est pour le mérite aussi éloigné que le fils Caliari l'est de son père.

Si un marchand vendait un tableau peint à la manière du Titien, et qui fut de Boniface Véronèse, dont il portât la signature irrécusable, et qu'il en garantît l'autenticité, aurait-on le droit de résilier la vente sous le prétexte que l'on a entendu acheter un tableau de Paul Véronèse? Non, par cette raison très simple que quand Paul a signé ses tableaux il a fait précéder son nom de son prénom, comme on le voit dans ses *Pèlerins d'Emmaüs,* et qu'en ne spécifiant pas, on n'a que le droit d'exiger un tableau de Véronèse et rien de plus.

De même des deux Trévisani, dont l'aîné, *François,* auquel on doit les deux charmants tableaux de notre musée, et son contemporain, non son frère, *Angiolo*, qui a fait aussi des vierges, mais moins estimées. De même encore des deux Palme, dont *Jacques* dit le vieux, digne émule du Titien et du Tintoret, et son neveu, également *Jacques*, mais qu'on appelle le Jeune pour le distinguer de son oncle, dont les œuvres sont généralement plus recherchées etc., etc.

Dans l'école flamande on connaît trois Téniers qui, avons-nous dit, ont peint dans le même genre, et dont le père et le fils aîné portent le même prénom (David). Or, les confondre serait une grave erreur, car il y a entre eux le rapport qui existe entre un et dix, c'est-à-dire que si un tableau du père vaut cent francs, celui du fils en vaut mille. La différence est encore plus grande entre les trois Wouwermans (école hollandaise), c'est-à-dire que si un *Philippe* d'une belle qualité vaut vingt mille francs, ce qui est fort ordinaire, un *Pierre* ne se paye guère que cinq ou six cents francs, et un *Jean* de cent-cinquante à deux cents. De même des Van Huysum,

dont le père et deux de ses fils ont peint des fleurs; *Jean*, le célèbre, a laissé bien loin de lui son père, *Juste*, et son frère, *Jacques;* de même encore des deux Ostade, dont l'aîné, *Adrien*, a aussi laissé son frère, *Isaac*, à une grande distance de lui; et des trois Mièris, dont le père, *François* dit le Vieux, a surpassé son fils, *Guillaume*, d'autant que ce dernier a mis de distance entre lui et son propre fils, qui se nomme également *François*.

Si des écoles étrangères nous passons à la nôtre, nous trouvons aussi une grande différence entre des artistes portant le même nom; différence dont nous avons déjà cité des exemples à l'occasion de plusieurs membres de la même famille, et auxquels nous pouvons ajouter : les deux Le Brun, *Charles*, le célèbre, et son frère *Gabriel*, son élève, à peine connu; les cinq Stella, dont *Jacques* a seul acquis de la réputation; les quatre Vouet, dont des trois connus, tous trois fils de Laurent, l'aîné, *Simon*, a complétement fait oublier ses deux frères, *Claude* et *Aubin*, qui l'ont aidé dans ses travaux. Enfin, pour ne pas trop multiplier les citations, les deux Watteau, *Antoine*, et *Louis-Joseph*, son neveu, dit Watteau de Lille, qui ont fait tous deux des scènes galantes, des rassemblements champêtres, mais qui sont si éloignés pour leur mérite artistique et leur valeur commerciale; et les deux Oudry, *J.-Bapt.*, le père, et son fils *Jacq.-Charles*, ayant tous les deux peint des animaux et des natures-mortes, dans lesquels le fils n'a jamais pu approcher du père, quoique n'étant pas sans mérite; etc., etc.

Il faut aussi savoir que le même artiste perd toujours à sortir de sa manière habituelle : d'abord il y conserve rarement sa force; ensuite fut-il dans cette nouvelle manière égal, supérieur même à lui-même, il n'a jamais, aux yeux de la plupart des amateurs, la même valeur. Un portrait de Watteau, une Sainte Famille de Boucher ne se vendront jamais le prix qu'at-

teignent une petite scène galante du premier et une pastorale du second. Nous avons tout récemment rencontré à Anvers deux sujets mythologiques, signés Nicol. Berghem et d'une authenticité irrécusable, que nous aurions obtenus pour le quart de ce que nous avait coûté la veille un simple paysage de lui orné de trois figures. Nous avons vu l'hiver dernier (vente Poussin) une *chaste Suzanne* de grandeur naturelle et bien authentique de Scalken se vendre 600 fr., et l'année précédente une petite scène d'intérieur, effet de lumière, du même, monter à 1,500.

Nous ne parlons pas ici des maîtres qui ont eu la fantaisie, pour ne pas dire la faiblesse, de s'essayer dans des genres où leur talent a complétement échoué, comme Greuze voulant peindre l'histoire : le faible prix qu'on attache à leurs œuvres en ce genre n'est malheureusement que la légitime représentation du peu de cas qu'on en fait, et, si nous osions le dire, le châtiment de leur imprudence.

Des imitateurs et des copistes

Il est assez naturel que les élèves d'une école en rappellent le chef, et que le plus grand nombre d'entre eux, ceux surtout qui n'ont pas le génie créateur, n'en soient que la continuation, non-seulement quant au style, mais encore quant au genre, au dessin, à la couleur.

Quand ces imitations sont faites dans l'atelier même du maître, et par des hommes habiles, il est bien plus difficile qu'on ne le croit communément de les reconnaître : c'est alors qu'il faut se pénétrer des caractères qui distinguent le chef, parce que l'imitateur ayant un parti pris, une idée arrêtée, l'exécute à son aise et, ne copiant pas servilement, donne à son œuvre un cachet de vérité qui peut faire la plus complète illusion. On a

beau dire que quelque imperfection trahit toujours l'imitateur : on a vu si souvent les plus forts s'y tromper et ne reconnaître leur erreur que lorsqu'on leur découvrait une signature qu'on avait cachée ou dissimulée à dessein, qu'on ne saurait être trop circonspect.

Les maîtres, d'ailleurs, ne sont pas toujours restés à la hauteur de leur talent, et, quoiqu'il soit bien vrai que les imitateurs ne fassent jamais une œuvre parfaite, on en a vu s'élever au niveau des chefs dont ils se sont approprié la manière. Ne voit-on pas tous les jours les directeurs de nos musées être forcés par l'évidence, basée sur des preuves irrécusables, de changer des attributions que l'on croyait irrévocablement acquises, et en faveur desquelles s'étaient prononcés les hommes les plus compétents ?

Bien plus, on a des exemples de grands artistes qui n'ont pas reconnu dans leurs tableaux des corrections et des additions faites par leurs élèves : témoin la fameuse *Descente de Croix*, de Rubens, qui fait l'ornement et la richesse de la cathédrale d'Anvers, dans laquelle la tête de la Vierge et le bras de la Madeleine, effacés accidentellement par les élèves, ont été, dit-on, repeints si habilement par Van Dyck, que Rubens, venant reprendre son tableau, non-seulement ne s'aperçut de rien, mais trouva même que la tête et le bras refaits étaient ce qu'il avait peint de mieux. Témoin encore cet autre fait que nous avons déjà cité de la copie faite par André Del Sarte du portrait de *Léon X*, de Raphaël, que n'ont pu reconnaître ni Vasari qui l'avait vu peindre, ni Jules Romain qui en avait lui-même peint les draperies directement sous les yeux de Raphaël.

Il faut aussi reconnaître que les maîtres n'arrivent pas d'un seul coup à la supériorité. Comme toute autre chose, le talent a son début, son apogée et son déclin. En dehors même des deux points extrêmes, un artiste modifie, change même quelquefois si complétement sa

manière, que l'œil le plus exercé ne peut le reconnaître ; de là une nouvelle difficulté pour s'assurer de l'originalité d'une œuvre ; car si elle est du mauvais temps de l'artiste, on sera, à moins de preuves matérielles irrécusables, disposé à la regarder comme une imitation ou une copie. Nous avons vu chez une vieille dame un portrait fait par Greuze dans son extrême vieillesse, qui est si loin de ce que nous admirons tant de lui, que si la personne qui le possède, en tous points digne de foi, n'affirmait pas l'avoir vu peindre, nous le regarderions comme une copie, même une mauvaise copie.

L'imitation est plus facile à reconnaître quand elle est du fait d'artistes d'une autre école, et à plus forte raison quand cette école n'est pas de leur pays. C'est ainsi que les Allemands, comme nous le savons, ont assez bien imité les maîtres italiens ; seulement ils ont rarement donné à leurs figures la physionomie propre au style italien, et pour la couleur, ou bien ils l'ont dépassée, ou bien, conservant leur genre propre, ils sont restés au-dessous des Italiens. On trouve aujourd'hui à Anvers et à Bruxelles des ateliers de restauration desquels sortent des imitations des maîtres flamands et hollandais faites avec une habileté telle que plus tard elles tromperont les plus adroits.

Quant aux copies, elles sont en général plus faciles à reconnaître que les simples imitations : d'abord elles sont le plus ordinairement faites par des artistes moins habiles que les auteurs des originaux ; les hommes d'un talent consommé consentant rarement à faire des copies. Ensuite le copiste ne se pénètre jamais suffisamment du modèle pour qu'on ne reconnaisse pas quelque hésitation dans sa composition ; il copiera bien tout, pris isolément, mais il pèchera souvent par l'ensemble, et quand vous vous pénétrerez bien de ce qu'a voulu représenter le peintre, vous reconnaîtrez très-souvent que le copiste, tout entier absorbé par le côté matériel, a faibli par le côté moral, c'est-à-dire n'a pas

rendu toute la pensée ou l'idéal de l'original; la main traduisant rarement bien ce que l'imagination n'a pas conçu.

Le copiste ne se trahit pas seulement en ce sens qu'il ne peut jamais se pénétrer de l'intention de l'auteur, se substituer à sa pensée, si on peut parler ainsi; mais il laissera toujours quelque chose à désirer dans l'exécution matérielle : ici c'est la touche qui manque de hardiesse, là c'est la couleur qui fait défaut; ailleurs ce sont les contours qui, au lieu d'avoir été coulés d'un seul trait, sont saccadés et décèlent la timidité de la main qui les a tracés. Les maîtres copiant des maîtres peuvent à peine se soustraire à cette loi; qu'en est-il donc alors des artistes secondaires qui se font copistes?

Tant qu'on n'a pas l'original sous les yeux, si la copie est l'œuvre d'un homme habile, elle peut faire illusion; mais, même dans ce cas, toute illusion cesse quand on met l'original en présence de la copie : on reste alors tout étonné de la différence, et on reconnaît combien il est difficile que deux hommes comprennent de la même manière le dessin, la couleur, le modelé, etc.

Cependant, quand les copies sont faites par des hommes habiles qui ont consenti à plier en tous points leur manière à celle du maître qu'ils ont copié, on est de toute nécessité trompé si on ne sait pas où est l'original. Aussi il n'est pas une collection, une galerie, si riche qu'elle soit, qui puisse se flatter de n'avoir que des œuvres originales, à moins que l'on n'ait des preuves irrécusables de la filière qu'a suivie le tableau pour arriver de l'atelier de l'auteur à cette collection; et encore, dans ce cas, on peut être trompé parce que beaucoup de tableaux sont copiés par des hommes habiles dans l'atelier du maître, qui même souvent y a mis la main.

C'est ce qui fait que plusieurs musées ont les mêmes

tableaux, croyant tous avoir l'original ; c'est ce qui fait que très souvent, trop souvent même, on y est obligé de faire précéder le nom de l'auteur du mót *attribué* ou *d'après*. Pour savoir à quel point on peut prendre une copie pour un original, il faut avoir visité la galerie de Florence ; vous y voyez des artistes qui, de père en fils, sont exclusivement occupés à copier tel ou tel maître, et se pénètrent si bien de sa manière que vous restez convaincu que lorsque le temps aura fait son effet sur le tableau, il sera facile de s'y tromper, si on ne sait pas où est l'original.

Voyez ce que dit à ce sujet M. Villot dans sa notice des tableaux italiens de notre musée (page 209), à l'occasion du tableau des *Piérides* (n° 369), qu'on ne sait trop à qui donner aujourd'hui, et dont Félibien déclare avoir vu chez Jabach une copie de Louis Boulogne, si habilement faite, sous tous les rapports, « qu'il était presque impossible de discerner l'original de la copie. »

Nous disons : quand le temps aura produit son effet, parce que nous avons admis jusqu'à présent que les copies, aussi bien que les imitations, sont du temps même, ou à peu près. Mais il n'en est point ainsi quand elles lui sont postérieures, et à plus forte raison quand elles sont récentes. L'erreur, dans ce cas, est assez facile à reconnaître, parce que le temps non-seulement donne à la peinture une couleur, un ton qu'on a vainement cherché à imiter, mais encore parce que la pâte ne se durcit, ne s'émaille, c'est le mot, que lentement.

On a employé et on emploie tous les jours des procédés pour obvier à ces deux inconvénients : pour la couleur et le ton, on emploie généralement des vernis communs ou incomplétement filtrés, qu'on appelle vernis de Hollande, et qui sont assez jaunes pour simuler, quand ils sont secs, des vernis jaunis par le temps ; ou bien on se sert de vernis clairs, mais teintés par quelque substance colorante, comme un peu de laque jaune

ou mieux de la terre de Sienne brûlée, qu'on a fait dissoudre dans quelques gouttes d'essence; mais un œil exercé reconnaît cette coloration artificielle.

Comme par le temps les sinuosités des empâtements d'un tableau se garnissent de crasse, on tâche d'imiter cet effet en frottant fortement le tableau moderne d'une substance qui pénètre dans ces sinuosités; cette substance est généralement du suc de réglisse dissous tout simplement dans de l'eau, par dessus lequel on applique un vernis clair. On reconnaît cette salissure artificielle par son uniformité, celle qui est l'effet du temps n'étant pas aussi exactement la même. On approche plus du but en frottant de temps à autre le tableau avec la paume de la main qu'on a passée légèrement sur un meuble non essuyé.

Quant à la dureté de la pâte, elle forme un écueil contre lequel est venu jusqu'ici se briser l'esprit des spéculateurs. Quelques-uns, pour l'obtenir, ont imaginé d'exposer les tableaux au feu et même de les mettre dans un four, une étuve; mais il arrive très souvent que les huiles qui tenaient la pâte en dissolution, s'évaporant trop vite par l'effet de la chaleur, cette pâte éclate, se gerce et couvre le tableau de craquelures qui le détériorent, dépassant celles qui sont le résultat du temps, et qu'on sait d'ailleurs assez bien imiter. La chaleur solaire fait bien sécher un tableau, mais elle altère les couleurs plus promptement que la chaleur artificielle, parce qu'elle contient des rayons lumineux dont l'action décolorante est généralement connue.

On est donc obligé de compter sur le temps pour qu'un tableau moderne prenne la dureté d'un tableau ancien. Mais combien faut-il pour cela? C'est ce qu'il est difficile de préciser. Cependant on peut dire qu'en général ce n'est qu'au bout de quatre et même de cinq ans que l'ongle appliqué sur un empâtement n'y laisse pas une empreinte, et il faut vingt et même trente ans pour que la pointe d'une aiguille s'y émousse. Nous

avons vu des tableaux peints depuis quarante ans, dont la pâte était encore assez peu émaillée pour se laisser aisément pénétrer. Il est presque inutile de dire que pour donner à une imitation ou à une copie son aspect ancien, on a bien sûr eu le soin de se servir ou d'un vieux panneau ou d'une vieille toile. Si on s'est servi d'une toile moderne, on a eu la précaution de la faire rentoiler ; ce qui, dans ce cas, a le double avantage de laisser croire que la toile vierge, comme on le dit, était détériorée, et de vieillir le tableau par les apprêts du rentoilage, dont nous parlerons plus loin.

Un moyen que ne manquent pas d'employer les imitateurs ou les copistes pour donner à leurs œuvres un cachet d'authenticité, c'est de les signer du nom du maître. Le zèle va même jusqu'à signer des imitations ou des copies d'artistes qui n'ont jamais signé leurs tableaux. Quand cette signature est apposée sur un tableau fraîchement peint, elle s'harmonise assez bien avec le reste de la pâte pour ne pas laisser entrevoir la fraude; mais il en est rarement de même quand le tableau est ancien.

Enfin il faut savoir que plusieurs peintres n'ont pas signé leurs œuvres de leur nom propre, mais se sont servis pour cela tantôt de monogrammes consistant en chiffres tenant simplement leurs initiales entrelacées, tantôt de figures d'objets portant leur propre nom ; d'autres fois de signes bizarres et fantastiques. C'est ainsi, pour ne citer que quelques exemples, que, dans le premier cas, Barthélemy Breemberg signait souvent simplement par BB; Adrien Brauwer AB; Pierre Van Asch PA; J.-David de Heem J. DH, Henri Van Balen HVB; Pierre de Hoogh PI ; Gérard de Lairessé GL; Nicolas Loir NL; Jean Lingelbach LB; Adrien Van Ostade AVO; Pierre Van der Verff PVF; François Mieris FMR, etc., etc

Dans le second cas, Léonel Spada signait au moyen d'une *épée* qui était son nom; Benvenuto Tisio, qui reçut le surnom de Garofalo d'un *œillet*, en mettait sou-

vent un dans ses ouvrages; Vivarini signait au moyen d'un *chardonneret* placé sur la main, le bras ou l'épaule d'un des principaux personnages de ses tableaux; Jacques Stella par une *étoile ;* Passarotti par un *moineau;* D. Vinckeboons par un *pinson perché sur un arbre,* pinson et arbre se disant en flamand *Vinck* et *Boom.* Dans le troisième cas, plus fréquent dans les écoles du nord, surtout dans l'école allemande, on voit Lucas Kranack signer ses œuvres au moyen d'un *dragon fantastique* ou d'un *écu barré;* un nommé Henri Met-Bles d'un *hibou;* Dosso Dossi d'un D traversé d'un *femur,* ou os de la cuisse; Palme, Jacques, dit le Jeune d'un P croisé d'une *palme;* Frédéric Overbeck, de deux *palmes* entre-croisées; Martin de Vos, d'un *singe* ou d'un *renard,* etc., etc.

Plusieurs érudits attachent une grande importance à la connaissance de ces divers signes, pour lesquels on peut consulter le curieux *Dictionnaire des monogrammes* de Brulliot. Toutefois, sans nier le secours que peuvent offrir ces différents signes pour la constatation de l'originalité d'un tableau, on doit avant tout chercher les preuves de cette originalité dans les caractères et le faire propres au maître, parce que les copistes ne sont pas plus embarrassés pour imiter le monogramme que la signature et le tableau lui-même.

Des Tableaux restaurés.

Quelque soin qu'on ait eu d'un tableau, surtout s'il a passé dans le commerce, il est rare qu'après un certain temps il n'ait pas éprouvé quelque détérioration. Cette détérioration lui portant nécessairement préjudice, il faut de toute nécessité aussi y porter remède. Or le mal a frappé sur la totalité du tableau, comme cela arrive très souvent à la suite de nettoyages trop fréquents, ou il n'a frappé que sur une partie. Dans le premier cas, on est obligé de le restaurer en

totalité, et alors, quelque habile que soit l'artiste auquel il aura été confié, il perd inévitablement de ses qualités et par suite de son prix, cet artiste qui, dans la plupart des cas, n'est pas un maître, ne pouvant pas, comme nous l'avons dit, pénétrer la pensée de l'auteur du tableau, et se substituer à lui pour l'exécution.

Dans le second cas, c'est-à-dire quand un tableau n'a besoin d'être restauré que dans un point, l'artiste étant obligé, pour rendre le tableau aussi près que possible de son état primitif, de peindre la partie restaurée au même ton que le reste du tableau, il arrive alors que cette partie faisant son effet par le temps comme tout le tableau l'a fait, ne s'harmonise plus et forme une tache choquante à l'œil. Aussi le marchand s'empresse-t-il dans ce cas de se défaire le plus tôt possible du tableau, qui prend insensiblement une teinte de plus en plus foncée sur la partie restaurée ; et cela d'autant plus vite que, comme nous le dirons plus loin, il a été verni à une époque très-rapprochée de la restauration, c'est-à-dire avant que l'huile qui entre dans la composition de la couleur employée ait été suffisamment évaporée.

Quand un tableau a été restauré pour une simple et légère usure dans un point ou une partie bornée, le dessous existant, la restauration se reconnaît beaucoup moins que quand il y a eu un trou, une perte quelconque de substance d'une certaine étendue ; parce que, dans cette dernière circonstance, ainsi que nous le verrons plus loin, le rentoileur, le parqueteur, l'ouvrier en un mot chargé de remédier à cette perte de substance, a dû, pour rendre la surface unie, mastiquer la place ; or le mastic étant un composé de craie et d'huile siccative, donne à cette place un ton mat et uni qu'on cherche vainement à dissimuler par de légères stries faites au moyen d'une fine aiguille pour imiter la toile; un œil exercé ne peut guère s'y tromper.

La restauration d'un tableau ne se borne pas tou-

jours à lui rendre ce qu'un peu d'usure lui a enlevé, ou à boucher quelques trous, quelques craquelures : elle va jusqu'à remplacer complétement une de ses parties importantes, une tête par exemple. Cette substitution, qui exige de l'habileté de la part de l'artiste, se reconnaît d'abord au ton de la partie moderne qui s'harmonise rarement avec le reste du tableau, ensuite au défaut d'accord qui se remarque souvent entre la physionomie de la nouvelle figure et l'intention qui a guidé primitivement l'artiste : tantôt les yeux ne sont pas en ligne ou les axes visuels ne sont pas au point voulu, tantôt il y a une déviation de la lumière qui éclaire la nouvelle figure, de celle qui règne naturellement dans tout le tableau; d'autrefois la tête est mal implantée sur les épaules; d'autrefois enfin, et c'est ce qui est le plus commun, la nouvelle figure n'est plus de l'époque.

Enfin les parties les plus difficiles à refaire dans un tableau ne sont pas les têtes, ce sont les mains; or c'est toujours par là que pèche une restauration ; c'est donc de ce côté que doit se porter avant tout l'attention de l'amateur qui tient à avoir un tableau intact. Pour notre compte personnel nous n'avons que bien rarement rencontré des restaurateurs capables de refaire convenablement une main ; aussi signalons-nous cette partie de la restauration comme une difficulé contre laquelle vient échouer le bon vouloir du plus habile, à moins qu'il ne soit lui-même un artiste consommé. Voyez plus loin ce que nous disons des précautions à prendre pour la restauration des tableaux.

Vente des tableaux.

De même que tous les objets qui entrent dans le commerce, les tableaux s'achètent de deux manières : dans les ventes publiques, ou, comme on le dit, à

l'amiable. Chacune de ces deux manières a ses grands et ses petits moyens, qu'il est important de connaître.

1o **Ventes publiques.**—Les ventes publiques, dites ventes à la criée, se font quelquefois à domicile, c'est-à-dire chez le propriétaire, mais le plus ordinairement à l'hôtel des commissaires-priseurs. Quand elles ont quelque importance et souvent même quand elles n'en ont pas, elles sont annoncées par des affiches, signalées dans les journaux et précédées de prospectus ou de catalogues qui contiennent la nomenclature des tableaux à vendre. Ces catalogues sont rédigés par des experts qui, n'assumant aucune responsabilité, leur position n'ayant absolument rien d'officiel, ont les coudées franches pour donner aux tableaux les attributions qui leur paraissent tout à la fois les plus vraisemblables et les plus propres à en faciliter la vente. Mais comme les ventes sont le plus ordinairement précédées d'une exposition publique, chacun est à même de vérifier l'exactitude des attributions et d'agir en conséquence.

A l'heure indiquée, les tableaux sont présentés au public sur une mise à prix établie par l'expert. Il est naturel que, dans l'intérêt de la vente, cette mise à prix dépasse de beaucoup la valeur du tableau; aussi est-elle rarement acceptée et elle n'est presque jamais couverte. Mais réduite des trois quarts, très-souvent des quatre cinquièmes, elle est couverte, puis viennent successivement plusieurs autres enchères, et finalement le tableau est adjugé : il ne reste à l'acquéreur qu'à payer et à enlever, à la charge par lui d'ajouter cinq pour cent au prix de l'adjudication pour sa part des frais de la vente; charge qui lui est expressément signifiée en tête du catalogue.

Si, arrivé chez vous, le tableau n'a pas, non la qualité que vous lui avez supposée, car il est naturel que si vous avez mal jugé, vous en supportiez les conséquences; mais n'est pas de l'artiste que vous ont annoncé et le catalogue et l'expert et le crieur et même l'officier

ministériel, le commissaire-priseur, avez-vous un recours quelconque? aucun; la vente est faite sans garantie.

Cette condition paraît dure aux personnes qui jugent les choses d'après les règles du bon sens et du droit commun. Quoi! disent-elles, j'achète un objet que je crois être tel sur la parole d'un officier ministériel qui, pour plus de sûreté, se fait assister d'un expert; on m'en délivre une facture inscrite sur un procès-verbal soumis à l'enregistrement, et l'objet qui m'est livré n'est pas ce qu'on m'avait annoncé. Cependant, si, dans une adjudication d'immeubles, un notaire me fait livrer une propriété autre que celle que j'ai achetée et qui est désignée sur l'affiche; si un courtier de marchandises me donne une balle de coton pour une balle de laine, qu'il m'a annoncée, je suis parfaitement en droit, le code à la main, de demander à l'un et à l'autre pour le moins la résiliation de la vente.

Ceci est parfaitement vrai, mais il n'en est pas ainsi à l'Hôtel des Ventes, et les choses resteront dans l'état où elles sont jusqu'à ce qu'il en soit décidé autrement. N'y aurait-il pas provisoirement un moyen de tout concilier en ajoutant aux conditions de la vente sur les affiches et les catalogues, cette phrase bien simple: « Les objets sont vendus sans aucune garantie ». Chacun saurait alors à quoi s'en tenir et aucune réclamation ne serait fondée; il y aurait bien toujours une légère dérogation au droit commun, mais enfin elle serait connue. Il s'est trouvé assez récemment un commissaire-priseur qui, dans le début de sa carrière, avait jugé qu'il devait en être ainsi, et nous avons un catalogue portant la phrase que nous venons d'indiquer, mais elle n'a pas paru longtemps; nous ne savons pourquoi.

Quant à savoir si, dans les ventes publiques, les enchères sont bien sincères : si par exemple elles ne partent pas du vendeur; si le crieur n'en simule pas une

et même deux dans la certitude que celui qui a mis la précédente ne s'en tiendra pas à celle-là, personne n'a rien à y voir; si le vendeur pousse son objet, c'est à ses risques et périls : il court la chance de se le voir adjuger; et s'il en arrive ainsi, ce qui est assez commun, il paie tout à la fois comme vendeur et comme acheteur, c'est-à-dire dix du cent d'un côté et cinq de l'autre, sauf quelque légère réduction quand la vente a de l'importance; et si la fausse enchère qu'aurait pu mettre le crieur n'est pas couverte, l'objet reste à la charge du commissaire-priseur, qui s'en arrange comme il l'entend.

Enfin pourquoi, demandera-t-on, les experts, dont plusieurs connaissent parfaitement les tableaux, et dont tous sont supposés les connaître, donnent-ils aux tableaux des attributions qui laissent plus que du doute, pour ne pas dire le mot? Parce que d'abord ils sont intéressés au produit de la vente, ensuite, et c'est probablement là la principale raison, c'est qu'ils cèdent trop complaisamment au désir du vendeur qui, par ignorance ou pour tout autre motif, trouve qu'on ne dit jamais assez de bien de sa propriété.

Malgré ces quelques inconvénients attachés aux ventes publiques, les amateurs y rencontrent encore très-souvent d'excellentes occasions. Mais, pour cela, il faut savoir que les chances varient suivant que la vente est faite *après décès*, qu'elle est tout simplement une *vente marchande*, ou bien qu'elle se fait sous un *grand nom*, c'est-à-dire sous le nom d'un personnage qui a une réputation comme amateur ou autrement.

Les ventes après décès offrent généralement cet avantage que les tableaux n'ayant reçu aucun apprêt offrent plus de chances d'être trouvés intacts. Aussi se les dispute-t-on avidement, et les voit-on très-souvent dépasser leur valeur réelle, celle qu'ils auraient eue dans toute autre circonstance; mais on a le plaisir de l'inconnu, qui a bien son mérite en pareille matière. Les ventes, dites marchandes, offrent moins de bonnes

occasions ; car, en définitive, le marchand sait ce qu'il a et ne lâche pas sa marchandise trop aisément, à moins qu'il ne veuille réaliser, comme on le dit dans le commerce, ou qu'il ne soit forcément obligé de vendre, ce qui arrive, par malheur, assez souvent.

Dans ces cas, vous avez quelquefois un tableau à un prix bien inférieur à celui auquel vous l'auriez acheté chez lui; mais les ventes marchandes sont très souvent des ventes *montées*, c'est-à dire des ventes dans lesquelles les prix auxquels chaque objet sera abandonné est fixé d'avance. Les habitués de l'hôtel, les reconnaissant aux premières adjudications, savent à quoi s'en tenir et agissent en conséquence ; mais les étrangers s'y trompent.

Quant aux ventes faites sous le nom d'un grand amateur, elles sont inabordables parce que très souvent tel tableau qui, dans une vente ordinaire, n'aurait atteint que trois ou quatre cents francs, et qui ne vaut véritablement que cela, arrive à trois et quatre mille, même plus. Le nom du possesseur lui donne une valeur que l'expert lui-même n'aurait pas osé lui supposer.

Ces ventes, d'ailleurs très suivies, offrent le curieux spectacle de luttes d'amour-propre entre personnages, quelquefois plus riches que connaisseurs, qui paient là, par exemple, trente, quarante et même cent mille francs une tête de Greuze, dont ils n'auraient pas donné dix mille, si on la leur avait présentée chez eux ; qui se font adjuger à quinze mille francs un petit *Pater*, que, dans une autre vente, des amateurs sérieux et connaisseurs n'avaient pas poussé au delà de six mille; qui dans une vente que fit en 1857 un M. Colombe, ont laissé passer pour 4,000 fr., un Watteau de 25 figures, qu'ils auraient payé 30,000 fr. à la vente de M. le comte de M.; de Mme la duchesse de B. ; ou de quelque célébrité dansante ou chantante ; qui enfin, comme nous l'avons dit, achètent 72,000 fr. un Hob-

béma, qu'ils cèdent quatre ans après pour 52,000 fr. ; mais si ces personnages commettent la faute très grave de donner une valeur fictive aux tableaux ou mieux de prouver qu'ils n'ont que celle qu'on veut bien leur donner, ils ont l'avantage de voir leur nom pompeusement inscrit dans les journaux et d'être déclarés protecteurs des Beaux-Arts. C'est une satisfaction qui peut coûter cher, mais enfin quand on peut se la procurer, on aurait tort de s'en priver.

Nous ne disons rien des ventes de tableaux modernes : chaque artiste ayant un nom, qu'il a su se faire par son mérite réel ou autrement, est coté à un prix audessous duquel il est difficile de l'obtenir. Si ce n'est pas l'artiste lui-même qui fait soutenir son tableau, c'est le marchand qui le vend, ou bien ce sont les autres marchands qui, ayant aussi des tableaux du même artiste, ne veulent pas le laisser déchoir, et ils ont parfaitement raison. Les personnes qui ne font pas des tableaux une étude sérieuse achètent donc de préférence des tableaux modernes parce qu'elles savent ce qu'elles ont et en connaissent à peu près la valeur actuelle; seulement elles s'exposent à laisser à leurs héritiers des objets que l'engouement de la mode avait portés bien haut et que la fantaisie d'un autre moment reléguera peut-être bien bas.

En somme toute, nous le répétons, les ventes publiques fournissent d'assez bonnes occasions à ceux qui connaissent les tableaux, mais elles sont un écueil dangereux pour ceux qui ne les connaissent pas; et cependant leur fréquentation est pour le débutant le plus sûr et le plus prompt moyen de se former. Elles sont pour lui ce qu'est le champ de bataille pour le soldat qui veut devenir officier : le résultat atteint est là, comme ailleurs, en raison des chances courues.

2° — **Ventes à l'amiable** — Ces ventes se font entre amateurs et particuliers, ou bien avec des marchands. Les premières sont généralement les plus difficiles à

mener à bonne fin, parce que de deux choses l'une: le vendeur connaît ou ne connaît pas les tableaux. S'il les connaît, il ne les cède qu'à des conditions avantageuses pour lui, à moins que, possédé de la manie de changer, qui est commune à un grand nombre, il ne soit fatigué de son tableau et n'en convoite un autre; il est alors possible de s'entendre avec lui. S'il est tout-à-fait ignorant dans la matière, il se fera, avec la meilleure foi du monde, la plus complète illusion sur la valeur de son tableau.

Comme ce n'est en général que des ventes importantes que parlent les journaux, pour peu qu'il suppose en avoir un d'un maître dont les œuvres se sont vendues des prix fabuleux, disons même ridicules, auxquels nous en avons vu adjuger, il se croira autorisé à exiger le même prix. Il se fondera même, et toujours de bonne foi, sur l'assentiment d'un amateur éclairé, même d'un expert, qui, pour ne pas avoir à discuter avec lui ou par obligeance, a admis tout ce qu'il a voulu, jusqu'à ce que le résultat d'une vente publique dont il s'est décidé à tenter la chance, faute souvent de pouvoir faire autrement, ait dissipé toutes ses illusions. Et encore, on voit des possesseurs de tableaux, rêveurs endurcis, qui ne tiennent aucun compte des suites de cette épreuve, et qui aiment mieux croire qu'ils sont victimes d'une entente entre le commissaire-priseur, l'expert et les acheteurs, que d'admettre qu'ils se trompaient.

C'est ainsi que nous avons vu, il y a quelques années, un rusé provincial qui, cohéritier pour un tiers dans la succession d'une centaine de mille francs, provenant d'un oncle signalé dans le pays comme un grand amateur de tableaux, avait accepté pour sa part la galerie du bonhomme, qu'il avait entendu estimer un très grand prix. Ayant amené cette prétendue galerie à Paris, il voulut, contrairement aux conseils d'un expert, en tenter la vente publique, qui produisit à

peine les frais. A chaque demande de cent francs que faisait l'expert, on répondait par deux francs et le tableau était adjugé à trois, et à chaque adjudication l'héritier criait au scandale ! Nous avons même vu, il y a cinq ou six ans, un commissaire-priseur porter la dignité du corps jusqu'à déclarer publiquement, à l'ouverture d'une vente de cette nature, qu'il ne la faisait que parce qu'il avait été officiellement désigné.

Nous disons que le compte rendu fait par les journaux des ventes à grands fracas, a monté l'imagination des personnes de province qui ont des tableaux de quelque apparence. Ceci est tellement vrai qu'on n'en trouve plus en dehors de Paris. Tous ceux en province qui en ont y attachent un prix ridicule, fondent même sur les plus horribles croûtes de grandes espérances, et croient toujours, quand on leur propose de les leur acheter, qu'on veut s'enrichir à leurs dépens. Ah ! s'ils étaient à Paris à la vente de MM. tels ou tels ! C'est leur grand mot.

Nous admettons dans tout cela que ces personnes sont de bonne foi, mais c'est le cas le plus rare. La plupart du temps on a affaire à des individus qui savent parfaitement ce qu'ils ont et ne reculent devant aucun détour pour vous prouver, soit que leurs tableaux leur viennent de parents, dont ils étaient de temps immémorial la propriété, quand quelques années, quelques mois seulement auparavant ils figuraient dans une vente ou dans la boutique d'un marchand ; soit qu'ils ont été estimés un prix fort élevé par tel ou tel expert, quand ils se sont bien gardés d'en demander le prix, convaincus d'avance d'une réponse peu satisfaisante ; ou bien encore qu'on leur a fait à leur sujet de brillantes propositions, quand personne ne leur en a jamais rien offert.

Une fois ces moyens usés, ils déposent leurs tableaux chez des personnes étrangères et les indiquent

aux amateurs comme une excellente occasion, dont ils regrettent sincèrement de ne pas pouvoir profiter; ou bien ils empruntent une somme à réméré, et l'époque du rachat ou du remboursement arrivée, ils font défaut et laissent le prêteur dans la nécessité d'en faire une vente publique qui le défraie rarement de ses débours.

Nous avons même connu un grand amateur, passé maître dans la connaissance des tableaux, qui achetait à Paris tous les tableaux italiens de quelque tournure, les faisait habilement restaurer à Paris, et de là les envoyait en Italie, où des compères trouvaient toujours l'occasion de les passer à ces naïfs voyageurs qui croiraient ne pas avoir fait un voyage complet en Italie s'ils ne rapportaient pas un tableau de cette « terre classique des beaux-arts. »

Nous signalons ce piége aux amateurs, parce que nous y avons nous-même été pris. En 1830, nous avons acheté à Venise deux toiles du Guardi, qui, quelques années avant, avaient figuré à l'étalage d'un marchand de Paris. Nous connaissons même un amateur qui a rapporté de Florence une prétendue Vierge de Sasso-Ferrato qui nous avait appartenu, et qui n'était qu'une ancienne copie faite à Paris.

Quant aux ventes chez le marchand, l'amateur y est plus à l'aise, d'abord parce qu'il peut examiner à son gré l'objet, le soumettre même au jugement de quelques personnes et résister à l'entraînement auquel on succombe très souvent dans la chaleur d'une vente publique. Ensuite il sait par avance que le marchand ne restera pas en arrière des autres marchands dans l'emploi des moyens généralement usités et admis dans le commerce; qu'il ne dira par conséquent pas toute la vérité sur l'authenticité, la provenance et le prix d'achat du tableau, qu'il le présentera dans son jour le plus favorable, et qu'il l'attribuera toujours au chef de l'école à laquelle il paraît appartenir; qu'il montrera

quelquefois un bordereau d'adjudication qui n'exprime que le prix auquel il a poussé lui-même son tableau placé à cette intention dans une vente, etc.

L'acheteur, averti comme il doit l'être, s'il se sert d'une ruse ou d'un détour pour avoir un tableau important à un prix bien inférieur à sa valeur réelle, ce qui est très commun, est bien exposé à trouver plus fin que lui, et dans bien des cas, au lieu d'avoir trompé le marchand, c'est lui-même qu'il aura trompé. Et de quel droit pourra-t-il se plaindre, s'il a payé cinq cents francs, par exemple, un tableau qu'il a cru être de Philippe Wouwermans ou d'Adrien Ostade, quand il sait qu'un tableau de ces maîtres ne vaut pas moins de cinq à six mille!

Le meilleur moyen d'acheter un tableau chez un marchand, c'est d'y mettre un peu de franchise. Si le tableau est d'un prix ordinaire, et qu'il vous plaise; peu doit vous importer, qu'il soit un peu plus ou un peu moins cher : C'est une chose de goût, de fantaisie, sur laquelle, en définitive, vous ne perdrez pas plus, si vous voulez vous en défaire, que sur un bijou, un objet de toilette. Reportez, par exemple, à un joaillier un diamant monté, qu'il vous aura vendu mille francs sur facture, et vous êtes sûr qu'il ne vous en donnera pas cinq cents francs. Pourquoi voudriez-vous que le marchand de tableaux fût plus accommodant?

Les marchands de tableaux ne sont pas d'ailleurs assez sûrs de la valeur de tous ceux qu'ils possèdent, pour qu'il ne leur arrive pas quelquefois d'en céder à des prix bien inférieurs à leur véritable. Il y en a qui sont peu connaisseurs, et beaucoup se basent, avant tout, sur leur prix d'achat, tenant à réaliser au plus vite un bénéfice. Si l'occasion est bonne, profitez-en, ne lésinez pas, parce que, d'une minute à l'autre, l'objet peut être enlevé, et vous reconnaîtrez à vos dépens que si la précipitation en pareille matière a ses inconvénients, l'hésitation a quelquefois aussi les siens.

En tout cas, si le tableau qui vous est offert vous est affirmé être d'un maître, et qu'on vous en demande son véritable prix, ne tenez compte ni de ce qu'on pourra dire, ni même de la preuve qu'on vous donnera de son authenticité par l'exhibition de la gravure, sur laquelle le tableau peut aussi bien avoir été fait que la gravure sur le tableau, débattez ce prix, mais, pour mettre le bon droit de votre côté, débattez-le dans un taux réellement proportionné à sa valeur, et demandez une garantie ou une facture en règle.

Si le marchand vous refuse cette garantie, c'est qu'il n'est pas sûr de son tableau; il ne manquera pas de baser son refus sur l'ennui des contestations, le désagrément des procès; alors passez-vous de cette garantie et ne payez le tableau qu'un prix proportionné à la chance que vous courez de n'avoir qu'une imitation, une copie, un à peu près, en un mot de vous être trompé.

Quand un marchand est convaincu de l'authenticité d'un tableau, il n'hésite pas à le garantir; mais alors il est de toute justice de le lui payer son véritable prix. Il y a même des marchands qui vous vendent un tableau tel prix, à la charge par eux de le reprendre dans un délai déterminé, à dix ou quinze du cent de perte : c'est encore un moyen qui, dans le doute, offre un avantage.

Enfin la gravure d'un tableau est-elle, comme on le pense assez généralement, une preuve certaine, irrécusable de son authenticité? Non, assurément, par cette raison bien simple, d'abord, que le graveur a pu se tromper lui-même et attribuer à tel maître un tableau qui est de tel autre ; c'est ce que nous voyons fréquemment dans nos musées, où sont des tableaux gravés officiellement, si on peut parler ainsi, sous le nom d'un artiste, et reconnus plus tard être d'un autre. Ensuite l'erreur du graveur a pu être volontaire, parce

que les gravures ayant une valeur proportionnée au nom du peintre, on a souvent mieux aimé attribuer à un maître de premier ordre un tableau appartenant à un artiste qui a peint dans le même genre, mais qui lui est inférieur.

C'est ainsi qu'on a gravé des tableaux d'Hobbéma, presque inconnu il y a un demi-siècle, sous le nom de Ruysdael dont la réputation est de longue main établie; des tableaux de Pierre Wouwermans pour ceux de Philippe; le fameux *Saint-Pierre-aux-liens,* de Murillo, sous le nom de Ribéra, dans le musée Reveil, etc. Ensuite le tableau dont on veut vous prouver l'authenticité par la gravure, peut aussi bien, comme nous venons de le dire, avoir été fait sur la gravure que celle-ci sur le tableau. Le moyen de reconnaître s'il en est ainsi, c'est d'abord de voir si le tableau est du même côté, parce que la gravure faite sur un tableau est généralement du côté opposé, l'impression ne pouvant se faire autrement, à moins que le graveur n'ait fait une seconde épreuve sur la première, pour la reporter dans le sens du tableau, ce qu'on ne fait que pour des œuvres importantes, ou qu'il ait fait sa gravure devant une glace qui a reproduit le tableau dans le bon sens.

Le moyen le plus sûr de reconnaître si la gravure a bien été faite sur le tableau c'est, non pas de voir s'il y a quelque changement, parce que le peintre, en faisant graver ou en gravant son tableau a pu le modifier, mais c'est de voir si la gravure est supérieure au tableau; dans ce cas il est probable que le tableau a été fait sur la gravure, parce que le graveur dépasse rarement la peinture, tandis que le peintre qui copie une gravure reste généralement au-dessous, surtout pour ce qui a rapport au sentiment.

Si le commerce des tableaux a beaucoup perdu et perd tous les jours dans l'opinion générale, si la foule des amateurs se jette étourdiment dans les ventes pu-

bliques, il y a autant de la faute de l'acheteur que de celle du vendeur : le marchand a le grand tort de surfaire ses tableaux au point d'abandonner à 200 fr. un objet dont il n'avait pas craint de demander 600. De son côté, l'amateur a le tort non moins grand de vouloir se procurer pour un vil prix un tableau qu'il sait valoir davantage.

Si ce dernier achète en vue de la spéculation, il doit connaître tous les détours des marchands, puisqu'il se met à leur niveau ; et quand il aura eu la maladresse de se fourvoyer, qu'il en tire une leçon, car en cela comme en toute autre chose il en coûte pour apprendre; mais qu'il se taise et tâche de trouver plus maladroit que lui; qu'il n'imite pas ce spéculateur qui, ayant acheté pour 300 fr. une copie de Greuze, qu'il croyait un original, voulait forcer la marchande à reprendre le tableau parce que la personne à laquelle il voulait le vendre 6,000 fr. le lui avait rendu, ayant appris qu'il était faux. En résumé, que le marchand soit moins exigeant, l'amateur moins parcimonieux, et le commerce des tableaux, aujourd'hui si compromis, reprendra son rang parce que leur étude forme une occupation qui a de tout temps procuré et procurera toujours une pure et honorable jouissance aux hommes intelligents et à toutes les personnes de bon goût.

Jurisprudence relative au commerce des tableaux.

Le commerce des tableaux, comme nous venons de le voir, est hérissé d'écueils, et cependant les contestations entre marchands et acheteurs sont assez rares. En est-il ainsi parce que l'acheteur, en intentant une action au marchand ou à toute autre personne par la-

quelle il croit avoir été trompé craint de mettre son ignorance à jour; ou bien la loi abandonne-t-elle pour ainsi dire ce commerce au gré, au caprice des amateurs, sous le prétexte que les tableaux étant des choses de pure fantaisie, ne rentrent pas absolument dans le droit commun?

La manière dont se font les ventes à l'hôtel des commissaires-priseurs, et que nous avons exposée plus haut, autoriserait cette dernière supposition. En effet, les catalogues pour les ventes d'argenterie, de bijoux, etc., sont rédigés exactement comme ceux qui ont trait aux tableaux, et pourtant si une fausse pièce d'argenterie est vendue comme vraie, ou bien si un morceau de verre est livré pour du diamant, le commissaire-priseur ne fait aucune difficulté pour reprendre l'objet faux; il semble même que la loi doive l'y obliger, témoin l'arrêt rendu tout récemment (septembre 1863), qui condamne M. ***, commissaire-priseur du mont-de-piété, non seulement à restituer le prix de deux objets en fer doré vendus comme étant en argent doré, mais encore à payer 30 fr. de dommages-intérêts à l'acquéreur.

Malheureusement ce jugement, rendu par le juge-de-paix du 3e arrondissement, a été infirmé par le tribunal civil, par cette raison que « les commissaires-priseurs ne sont pas des vendeurs, mais de simples officiers ministériels chargés de procéder aux ventes, et que dès lors ils ne répondent que de la sincérité de leurs déclarations, mais non des erreurs, à l'égard desquelles leur bonne foi n'est pas mise en suspicion. » De telle sorte que les ventes publiques sont faites sans garantie aucune, puisque dans les cas d'erreurs aucun recours n'est accordé contre le seul personnage connu de l'acheteur.

La conséquence logique de cet arrêt, s'il n'était pas réformé, serait que MM. les commissaires-pri-

seurs auraient non seulement le privilége de vendre seuls à la criée, mais pourraient à la rigueur vendre des objets faux pour des objets vrais, leur bonne foi ne pouvant pas même être mise en suspicion. Ce serait le cas plus que jamais d'exiger que l'acquéreur fût dûment averti par les affiches de vente et les catalogues que les ventes publiques, bien que dirigées par un expert qui est supposé ne pas se tromper, sont néanmoins faites sans garantie d'aucune sorte.

Si les catalogues annonçant une vente de bijoux, de diamants, de cachemires, portaient la garantie, qu'on est dans l'usage de reconnaître en pareille matière comme une des conditions de la vente, ceux qui ont rapport aux tableaux ne la portant pas, on serait averti par cette raison toute simple, qui est un axiome de droit : l'énonciation d'une chose en exclut une autre (*qui dicit de uno negat de altero*).

Mais rien de cela n'existant, il serait logique que tout ce qui se vend par le ministère d'un commissaire-priseur fût régi par la même loi ou la même coutume. Voici, par exemple, un cas qui prouve combien il serait important que l'opinion fût positivement fixée à cet égard : une personne achète un tableau attribué par le catalogue à tel maître ; l'expert, au moment de la vente, corrobore par de nouvelles expressions laudatives tout le bien qu'il a dit du tableau dans son catalogue; il est adjugé et son bordereau portant ces mots : vendu à M. ···, sous le nº ···, un tableau du ···, est délivré acquitté à l'acquéreur qui le cède à un bénéfice raisonnable à une autre personne, en mettant sa garantie sur le bordereau même.

Le nouvel acheteur, reconnaissant que le tableau est faux, attaque son vendeur; celui-ci argue de sa bonne foi en invoquant la signature du commissaire-priseur; mais il n'en est pas moins condamné à reprendre son tableau sans pouvoir obliger le commissaire-priseur à le reprendre à son tour. Tout cela peut

être légal, puisque cela est, mais ce n'est pas rationnel (*dura lex, sed lex*).

Il existe encore dans les ventes publiques un usage qui est loin de s'accorder avec ce que dicte la saine raison, c'est le retrait que MM. les commissaires-priseurs font quelquefois, sous prétexte de l'insuffisance des enchères, de certains objets désignés dans les affiches et les catalogues, de même que l'ajournement volontaire d'une vente publiquement annoncée. Il semble à bien des personnes qu'il y a là une illégalité, et que tout objet désigné comme devant être vendu doit de toute nécessité subir la chance des enchères; de même que toute vente annoncée publiquement doit avoir lieu, si aucun acte de l'autorité supérieure ne la suspend. Il serait donc juste que, quand un objet ne doit pas être adjugé au-dessous de tel prix, le public en fût averti par les mots : *Sur la mise à prix de*, etc. On saurait alors à quoi s'en tenir, et on ne perdrait pas son temps à venir convoiter un objet dont le prix dépasserait celui qu'on lui suppose ou qu'on a l'intention d'y mettre.

Quoi qu'il en soit des usages admis dans les ventes publiques, la jurisprudence généralement adoptée pour les ventes à l'amiable, jurisprudence établie sur les arrêts les plus récemment rendus, se résume à peu près en ceci : toutes les fois qu'un tableau est vendu avec une garantie dûment stipulée sur une facture ou par tout autre écrit, il peut être restitué au vendeur s'il est bien reconnu qu'il n'est pas ce qu'il a été déclaré être. Le vendeur aurait beau dire que le tableau ayant été cédé à un prix inférieur à celui qu'il aurait eu s'il eût été vrai, la garantie n'est qu'illusoire; cette objection n'est point admise d'abord par cette raison que, quel que soit le prix de vente, le vendeur est toujours supposé avoir un bénéfice; ensuite parce que l'acheteur peut dire qu'ignorant le prix de ce tableau, quand il est vrai, il l'eût payé plus cher

pour l'avoir tel, ou s'en fût passé plutôt que de l'avoir faux.

S'ensuit-il de là que si un marchand vendait comme copie, par exemple, un tableau reconnu plus tard comme original, il serait, par réciprocité, admis à se le faire restituer, sous prétexte qu'il y a eu erreur sur la qualité de l'objet vendu? Non, parce qu'en se vendant comme copie le bon sens dit qu'il a dû l'acheter comme tel et que, si sa réclamation était admise, il verrait celui qui le lui a vendu exercer contre lui l'action en revendication qu'il a intentée dans son propre intérêt. Si d'ailleurs une pareille prétention était admise, il n'y aurait plus de commerce de tableaux, parce que l'amateur est toujours stimulé par l'espoir de faire ce qu'on appelle une *trouvaille*, et du moment où il se saurait privé de cet espoir, il s'abstiendrai' d'acheter.

Mais si un tableau vendu avec garantie est sujet à retourner au vendeur quand il est reconnu faux, s'en suit-il aussi que la vente en est irrésiliable quand aucune garantie n'est donnée? Voici ce qui est admis en pareil cas : quand le tableau est vendu le prix ou à peu près, qu'il aurait s'il était vrai, il est par ce fait seul garanti de droit, même sans écrit; ainsi une tête de Greuze vaut généralement de quatre à six mille fr., si vous en achetez une copie, trois ou quatre mille, pour un original, vous êtes admis à la faire reprendre, parce que vous l'avez payée un prix qui est beaucoup plus près de celui de l'original que de celui d'une copie. Le vendeur prétendrait en vain que des têtes de Greuze ayant été vendues vingt-cinq et même trente mille francs, il est encore resté bien au-dessous de ce prix, les juges n'admettraient probablement pas cette objection, parce que ce chiffre élevé, étant de pure fantaisie, souvent le résultat d'une lutte d'amour-propre entre gens riches, comme nous l'avons déjà dit plusieurs fois, ne saurait établir un point de départ raisonnable.

Dans ces cas douteux, le marchand qui veut s'éviter le désagrément d'un procès, n'a qu'une chose à faire, c'est de stipuler qu'il vend sans aucune garantie, ou de donner simplement son tableau comme attribué à tel ou tel maître; et encore n'est-il pas sûr qu'il ne serait pas inquiété s'il était prouvé qu'en vendant ce tableau à un prix élevé, il avait la conviction que ce n'était qu'une copie, et à plus forte raison s'il l'avait fait faire lui-même.

Toutefois le jugement qui, le 15 avril 1863, a condamné M. Du.... à reprendre un lot de tableaux, se montant à 23,000 fr., dans lequel s'en trouvaient deux faux, plus à restituer au vendeur «le prix des bordures» qu'il avait fait mettre à tous ces tableaux, a paru à tout le monde d'une excessive rigueur, surtout quand ce n'est que près de deux ans après la vente que la réclamation a été faite. Il résulterait de cette décision, si elle est maintenue, qu'un amateur pourrait jouir pendant un temps illimité d'un ou de plusieurs tableaux, sachant qu'ils sont faux, et ne forcer le vendeur à les reprendre que quand il en aura suffisamment joui.

En effet, disent les marchands, si la durée de l'action en garantie et même en rescision de la vente d'un tableau n'est limitée que par la prescription ordinaire, qui est de trente ans, on pourrait donc, au bout de 15, 20 et même 29 ans, venir faire à nous ou à nos héritiers des réclamations au sujet de ce tableau. Qui nous dit que l'œuvre sur laquelle on voudra alors élever une contestation sera bien la même que celle vendue depuis de longues années? Qui pourra la reconnaître, en constater l'identité? Qui prouvera que ce n'est pas une copie faite à mauvaises intentions, ou que le tableau, bien qu'étant le même, n'a pas subi des altérations par le temps, ou autrement, qui en ont diminué la valeur?

Une pareille éventualité n'est rien moins que rassurante : c'est l'épée de Damoclès éternellement sus-

pendue sur la tranquillité et la fortune de tout marchand de tableaux. Il y là une lacune regrettable dans notre législation; en la comblant, on calmerait bien des craintes et des inquiétudes. En attendant, le vendeur qui garantira un tableau fera donc bien, dans ce cas même, de fixer un temps au-delà duquel toute réclamation deviendra nulle. Le contrat des parties faisant leur loi, aucun tribunal ne refusera sans doute de sanctionner cette convention. Le commerce des objets d'art en général, et des tableaux en particulier, touche à des intérêts trop respectables pour que, tout en sauvegardant les intérêts réciproques des parties, on ne lui suscite pas des entraves qu'on ne rencontre pas dans les autres genres de commerce.

Il nous reste à résoudre une question, et elle n'est pas une de celles dont la solution est la moins importante, c'est de savoir s'il est possible d'assigner *à priori*, comme on le dit, une valeur réelle, un prix à un tableau. Peut-être oui, si on ne le juge que sous le rapport artistique et comparativement; mais assurément non, si on ne l'envisage que commercialement.

En effet, en groupant les tableaux par écoles, on peut bien dire en général non-seulement que telle école remplit mieux les conditions essentielles de l'art que telle autre, mais encore que dans chaque école il y a plusieurs ordres à établir. Par exemple, on peut soutenir que, sous ce rapport, les écoles italiennes et espagnoles sont supérieures aux écoles du Nord, parce qu'elles tendent plus à élever l'art à la hauteur de sa noble mission; que dans les diverses écoles d'Italie, celle de Rome l'emporte sur les autres parce que, si elle ne possède pas au même degré certaines conditions, elle les possède toutes à un degré suffisant pour racheter son infériorité sur quelques points.

Si des écoles nous passons aux artistes eux-mêmes, nous savons que les œuvres de Raphaël passeront tou-

jours avant celles de tout autre maître; que le Corrége, le Titien, Léonard de Vinci, se placent avant les Carrache, que ceux-ci seront toujours plus estimés que les Carle Maratte, les Dolci, les Sasso-Ferrato. dans les écoles du Nord, Rubens occupera toujours le premier rang; Rembrandt, Gérard Dow, François Miéris, ne viennent même qu'après lui. Dans l'école française, envisagée rationellement, il y aurait de l'injustice ou de la prévention à ne pas mettre Le Poussin, Philippe de Champagne, Le Sueur, même Le Brun, avant les Coypel, les Restout; Mignard avant La Fosse; et Watteau avant Boucher, etc., etc.

C'est sur la supputation de cette valeur comparative qu'on a cherché (Roger de Piles) à établir ce qu'on a appelé une *balance des peintres*. Ainsi, en donnant tant de points à tel pour la couleur, tant à tel autre pour le dessin, etc., on a cru pouvoir lui assigner son véritable rang; mais en admettant que la répartition fût équitable, et elle est bien loin de l'être dans l'ouvrage de l'auteur que nous venons de citer, puisqu'il accorde exactement les mêmes notes à Jules Romain et à Léonard de Vinci pour la composition, le dessin, la couleur et l'expression; 18 points au Guerchin pour la composition et 13 seulement au Corrége; 6 pour l'expression à l'Albane et 17 au Dominiquin; 15 au Corrége pour la couleur et 17 au Bassan; 10 à Van Dyck pour le dessin et 15 au Parmesan, etc., etc. En supposant, disons-nous, que la répartition fut équitable, on n'arriverait jamais qu'à un résultat douteux et tout à fait incapable de servir de guide en pareille matière.

Or, s'il est déjà difficile d'assigner une valeur à un tableau considéré sous le point de vue artistique, il est complétement impossible de lui donner une valeur commerciale ou vénale ; cette valeur, ainsi que nous avons eu déjà occasion de le dire, variant suivant une foule de circonstances complétement étrangères à l'art en lui-même. Ainsi, sa rareté, l'engouement qu'on a

à certaines époques pour telle école, de préférence à telle autre, le choix du sujet, sa composition, son état de conservation, sa provenance même, sont autant de circonstances, nous le répétons, qui en font varier le prix et que le spéculateur doit prendre en sérieuse considération, mais qui, pour le simple amateur, doivent en général n'être que secondaires.

Les prix qu'ont obtenus tels et tels tableaux dans les ventes publiques diffèrent souvent tellement entre eux que, même en établissant une moyenne sur une immense quantité de catalogues, on arriverait à des résultats qui se trouveraient en défaut à la première occasion. Les experts de notre musée ont assigné aux tableaux qui le composent des prix tellement différents et à des époques souvent très rapprochées, qu'on regrette en vérité la peine que se sont donnée quelques écrivains pour rassembler dans tous les catalogues le résultat des ventes.

Qu'on prenne en effet les expertises officielles de la plupart des tableaux de notre musée, et on sera étonné des variations qu'elles ont éprouvées. Par exemple, dans l'école italienne, la vierge connue sous le nom de *Belle Jardinière*, de Raphaël, n° 375, estimée 30,000 fr. en 1810, a été portée à 400,000 fr. en 1816; l'*Annonciation aux bergers*, du Guide, n° 321, portée d'abord à 50,000 fr., est tombée à 12,000 ; l'*Evanouissement d'Esther*, de Paul Véronèse, n° 99, a passé de 20,000 fr. à 10,000.

Même différence dans l'école hollandaise : Ainsi, la *Forêt*, de Ruysdael, n° 470, cotée d'abord à 25,000 fr., l'a été plus tard à 40,000 ; la *Vue des environs de Nice*, de Berghem, n° 17, estimée d'abord 6,000 fr., l'a été plus tard à 12,000.

Ces variations ont été encore bien plus prononcées pour l'école française, où l'on a vu, par exemple, la *Messe de Saint-Martin*, de Le Sueur, n° 524, estimée

18,000 fr. en 1810 et 40,000 en 1816; la *Pêche miraculeuse,* de Jouvenet, passer, en six ans, de 80,000 fr. à 30,000; enfin, l'*Embarquement pour Cythère*, de Watteau, estimé 3,000 fr. en 1806, et porté aujourd'hui à 100,000.

Ces différences de prix sont encore plus fortes dans les ventes, comme nous avons eu souvent occasion de le faire remarquer. En faisant suivre le nom de l'artiste du prix auquel ont été adjugées quelques-unes de ses œuvres, nous n'avons donc pas prétendu leur assigner un prix; mais simplement fournir un renseignement.

Aussi nous empressons-nous de déclarer qu'il est prudent de ne puiser à ces sources qu'avec une extrême réserve. Ces catalogues créent souvent de grands embarras à l'amateur qui veut s'éclairer sur les véritables œuvres de l'art. N'ayant pas les tableaux sous les yeux, il ne peut juger de leur valeur, et, en voyant un tableau du même maître, dans des conditions aussi semblables que possible, se vendre, un 500 fr. et l'autre 20,000, il ne sait à quoi s'en tenir.

Que, sans s'écarter de l'estime que l'opinion publique accorde aux œuvres d'un artiste, il ne voie en elles que l'art et non l'homme; qu'il résiste par conséquent à cet entraînement qui porte quelques personnes, dans certaines ventes après décès, à se procurer à tout prix *quelque chose* de l'artiste défunt, ce quelque chose n'étant souvent qu'un débris d'atelier qui n'a de valeur que par le voisinage d'œuvres plus importantes, et que désavouerait l'auteur lui-même, ou qu'il eût détruit s'il avait prévu qu'on dût le mettre en vente. En objet d'art, conserver d'un artiste, sans une raison toute personnelle, une chose au-dessous de son talent et ne rappelant que son nom, c'est faire acte d'une admiration qui touche au fétichisme.

CHAPITRE V

DE LA CONSERVATION ET DE LA RESTAURATION DES TABLEAUX.

Connaître assez les tableaux pour les apprécier à leur valeur artistique; savoir assez bien les acheter pour ne pas aller au-delà du prix qu'ils ont pour le moment et qu'ils sont susceptibles de conserver, sont certainement deux choses importantes pour en jouir convenablement; mais il reste à savoir les conserver, et quand ils ont éprouvé quelque détérioration, à connaître les moyens de restauration qui conviennent le mieux aux différents cas.

Conservation.

Sur quelques substances que soient peints les tableaux, qu'ils soient sur bois, sur toile, sur papier, sur cuivre ou sur mur, il faut, pour qu'ils puissent se con-

server, qu'ils ne soient exposés ni à l'humidité, ni à une forte chaleur, ni aux émanations de substances gazeuses qui, en s'attachant à la couleur ou au vernis qui la recouvre, en troublent la transparence, ou qui, en se combinant avec eux, les détériorent.

Quand les tableaux peints sur bois sont exposés à l'humidité, le panneau se gonfle, la couleur s'en détache ; il se pique, se couvre de raies et de taches d'autant plus difficile à enlever qu'elles résultent d'une sorte d'efflorescence, ou mieux de ramollissement de la pâte repoussée par le jeu du bois.

Une forte chaleur, en desséchant le bois, l'expose, non-seulement à se gondoler, mais à se fendre ou à se gercer. Quand il se gondole, la pâte de la couleur, ne pouvant suivre la courbure qui se forme à la surface sur laquelle elle est appliquée, se distend outre mesure, éclate, se soulève et forme, ou des fissures, ou des ampoules qui finissent par tomber en écailles.

Le bois, surtout le bois tendre, est aussi très sujet, après un certain temps, à être piqué par les vers ; ce qu'on préviendrait, ou ce dont on arrêterait aisément les effets, en enduisant la surface postérieure du panneau d'une couche de peinture à l'huile, dans laquelle on aurait fait entrer une légère quantité de pâte arsenicale.

Les tableaux peints sur toile, placés dans un lieu humide, s'altèrent aussi très vite, parce que la toile, se revêt, surtout par derrière, d'une moisissure, sorte de végétation du genre des mousses, qui la consomme, détruit son mode d'union à la couleur, et fait tomber celle-ci par fragments. L'humidité a encore l'inconvénient, en détendant la toile, de tirailler la couleur encore plus que sur le bois, et de risquer ainsi à désharmoniser le tableau. Qu'il soit d'ailleurs peint sur bois ou sur toile, abandonné dans un lieu humide, sa sur-

face peinte se voile de cet état nuageux qu'on nomme communément *chanci*, qui finit par pénétrer la pâte, facilite son incorporation avec la poussière et la porte à pousser au noir.

Exposés à une forte chaleur, la couleur de ces tableaux se fend, se sépare et se couvre de solutions de continuité, de craquelures qui constituent de graves maladies.

Ces mêmes tableaux sur toile, soumis à des variations de température, c'est-à-dire aux effets d'une atmosphère alternativement humide et sèche, ont aussi beaucoup à souffrir, parce que le jeu de la toile qui se resserre ou se détend sous l'une ou l'autre de ces deux influences, fatigue sans cesse la préparation intermédiaire entre elle et la couleur, et rend l'adhésion de celle-ci de jour en jour moins intime. Quand cette adhésion n'est plus suffisante, si l'humidité rétrécit la toile, elle fait inévitablement boursouffler la peinture sur laquelle elle n'a pas la même action, le temps l'ayant fait passer à l'état d'émail. Il en résulte que la peinture se lève par écailles, et que le tableau se détruirait complétement si l'on n'y remédiait aussitôt.

Que les tableaux soient peints sur bois ou sur toile, il faut éviter avec soin qu'ils soient exposés à l'odeur des fosses d'aisance, parce que le sulfure de potasse qui constitue cette odeur, se combinant avec le blanc de céruse ou sous-carbonate de plomb, qui entre dans les couleurs blanches et dans les apprêts dont sont souvent garnis les toiles et les panneaux avant leur emploi, donnerait au tableau un ton plombé que rien ne pourrait détruire. Il arrive souvent aussi que cette même substance, employée pour le dernier cas que nous venons de désigner, en trop grande quantité, pénètre la couleur elle-même, la soulève et la couvre de ces aspérités rugueuses qu'on nomme *grains de litharge*, qui ne s'enlèvent que par un picage toujours nuisible à la

pureté du tableau. C'est aussi à la combinaison du sulfure de potasse que contient la piqûre des mouches avec le blanc de céruse, qu'est due la ténacité de la tache que font ces piqûres sur les tableaux; aussi est-il prudent de les enlever le plus promptement possible en les frottant légèrement avec le doigt garni d'un morceau de linge fin un peu humide.

Il est presque inutile de dire que les tableaux placés dans des lieux éclairés par des cierges, des chandelles, des lampes à huile ou autre, et à plus forte raison par le gaz, chauffés par le charbon de terre ou dans lesquels on fume, s'encrassent plus promptement que dans les lieux où aucune lumière artificielle ne pénètre et qui sont chauffés par des calorifères. Aussi, placés dans la première de ces deux conditions, demandent-ils à être souvent essuyés : ce qui se fait au moyen d'un linge fin, ou mieux d'un foulard de soie usé. En soufflant sur le tableau, on en rend la surface un peu humide et il se nettoie facilement; mais il est toujours prudent, avant d'essuyer un tableau, de l'épousseter légèrement au moyen d'un plumeau, parce que cette poussière promenée sur le tableau ne peut qu'en dépolir la surface.

Quant aux tableaux peints sur cuivre, comme on en voit beaucoup dans les écoles du Nord, ils demandent les mêmes soins que ceux sur bois ou sur toile; mais ils ont l'inconvénient de se détériorer encore plus vite quand ils sont exposés à l'humidité : ils prennent alors une teinte verdâtre que leur communique l'oxydation du cuivre. De plus, le poli de la surface sur laquelle est appliquée la couleur, ne rendant pas sa cohésion aussi intime que sur le bois ou sur la toile, elle se détache souvent par écailles, ce qui en rend la réparation difficile.

Enfin, si les tableaux sont peints à la gouache, à l'aquarelle et surtout au pastel, sur papier, l'humidité les altère encore plus vite et les couvre de piqûres tout

à fait indélébiles. D'un autre côté la lumière solaire seulement un peu vive en mange très-promptement les couleurs qui, dans ces sortes de peintures, sont en grande partie végétales, la plus grande partie des couleurs à l'huile étant des oxydes minéraux sur lesquels la lumière n'a qu'une faible action. On doit donc les préserver soigneusement de toute humidité et les soustraire à toute lumière un peu vive, dont les verres les plus épais ne peuvent même les garantir.

Nous n'avons jusqu'ici parlé que des tableaux anciens ; mais les tableaux nouvellement peints ou nouvellement restaurés ont besoin de certains soins, qu'il est bon de connaître : par exemple, ils doivent être placés dans un lieu sec, la peinture tournée du côté du mur sur lequel ils appuient penchés ; et cela, bien entendu, pour les soustraire à la poussière qui s'incorporerait avec la pâte encore molle. Mais aussitôt qu'on les suppose secs, il faut les retourner pour que la privation d'air et de lumière ne les fasse pas noircir.

Il faut aussi ne vernir que le plus tard possible les tableaux nouvellement peints (de six mois à un an) ; autrement l'huile, en tendant à s'évaporer au-dessous du vernis, le pénètre et le couvre d'une couche nuageuse désignée sous le nom de *buée*, qui en trouble la transparence et ne disparaît que par des frottements répétés, toujours nuisibles.

Quand les tableaux sont secs et placés dans leurs bordures, on fait bien de les suspendre aux places qu'ils doivent occuper et de leur donner une légère pente qui, non-seulement permet de les mieux voir, mais qui les expose moins à la poussière et laisse entre eux et le mur un léger courant d'air. Vernis en temps opportun et placés dans de bonnes conditions, ils peuvent rester ainsi quinze, même vingt ans et plus, n'ayant besoin que d'être époussetés de temps à autre. Cependant, au bout d'un certain temps, quelque soin qu'on ait eu, le

vernis finit par se couvrir de salissures ou par être enlevé par l'air, et les dernières couches prennent une teinte jaune qui détruit tout l'éclat du tableau. On est alors obligé d'enlever cette couche et de la remplacer par un nouveau vernis, en un mot de procéder à un nettoyage.

Cette opération, plus délicate qu'on ne le croit communément, se pratique de deux manières : par voie sèche ou par voie humide. La première consiste à frotter légèrement la surface du tableau avec la pulpe des doigts jusqu'à ce que le vernis, s'échauffant sous ce frottement, s'enlève sous forme de poussière blanchâtre ; c'est ce qu'on appelle le *déroulage*. On reconnaît qu'on est arrivé à la pâte, non-seulement par la différence de ton qui existe entre elle et le vernis, mais parce que le doigt sent qu'il glisse sur une partie plus ferme qui ne cède pas. La seconde manière consiste dans l'emploi des réactifs, c'est à-dire d'agents chimiques qui, se combinant avec le vernis, le détruisent.

Laquelle de ces deux manières est la meilleure ? Il est difficile de répondre de prime abord à cette question. Cependant on peut dire que le déroulage est surtout applicable aux tableaux de petite dimension, d'une exécution légère et peints par glacis ou couches successives ; mais quand on l'emploie, il faut aller avec précaution et essuyer souvent la poussière produite, parce que, dérobant la peinture à la vue, elle empêche de savoir si l'on ne va pas au delà du nécessaire, et si on ne dépouille pas le tableau dans un endroit plus que dans un autre. Ensuite, quelque fine que soit cette poussière, on a toujours lieu de craindre qu'elle n'endommage la surface des tableaux fins.

Aussi beaucoup de praticiens, et des plus habiles, donnent-ils généralement la préférence au nettoyage ou au dévernissage par la voie humide : non-seulement parce qu'elle est la seule applicable aux grandes pages, mais encore parce que dans l'autre procédé les doigts

ne pouvant pas pénétrer les profondeurs ou les anfractuosités des empâtements, y laissent subsister la crasse ou le vernis malpropre qui les remplit.

Quant à la substance employée pour opérer par ce que nous appelons la voie humide, celle avec laquelle on fait bien de commencer, c'est un mélange à parties à peu près égales d'esprit de vin, d'essence de térébenthine et d'huile de lin. Mais si le vernis ou la crasse qui recouvre le tableau non verni résiste, on en vient à employer l'esprit de vin pur, en ayant bien soin de tenir tout prêt, de l'autre main, un tampon de coton imbibé d'essence dont on se hâte de frotter la partie nettoyée, afin de laisser le moins longtemps possible l'alcool en contact avec la pâte du tableau.

Ces diverses opérations, quoique très simples en elles-mêmes, sont cependant assez délicates pour demander de grandes précautions. Aussi, si on n'a pas une grande habitude de les pratiquer, on fait bien de les confier à des personnes qui connaissent parfaitement les diverses espèces de vernis, et auxquelles l'expérience a appris les cas où d'autres substances, telles que l'ammoniaque, même le savon noir, le tartre de potasse, l'eau de lessive, l'huile froide ou à l'état d'ébullition, peuvent être substituées au mélange précédemment indiqué.

Pour les vernis, les plus clairs, c'est-à-dire ceux qui ne sont composés que de mastic bien pur, dissous dans l'essence et bien filtrés, sont les meilleurs ; le temps les jaunit toujours assez pour qu'on ne soit pas obligé de leur laisser la teinte jaune et l'épaisseur que leur donne une filtration imparfaite.

Mais, dans aucun cas, il ne faut se servir de vernis préparé à l'esprit-de-vin ou de vernis copale, parce que si l'on était obligé, pour une raison quelconque, de dévernir le tableau, on ne pourrait le faire que par des

moyens qui compromettent toujours les finesses du travail et en enlèvent ainsi la valeur.

Quant à la manière de vernir, elle est des plus simples ; on se sert pour cela d'une brosse plate dite *queue de morue*, douce, souple et bien propre ; on la trempe dans le vernis et on en enduit le tableau par couches successives en frottant dans les deux sens opposés. L'opération doit se faire avec légèreté, surtout pour les tableaux modernes, et assez promptement pour que les couches s'unissent bien et ne laissent aucune trace de leur union. Une fois le tableau verni, on le laisse sécher quelques heures à plat pour que le vernis ne coule pas et que le tout soit parfaitement uni. S'il arrivait que le tableau ne fût pas entièrement ou fût irrégulièrement couvert, il faudrait réparer l'oubli de suite, autrement le vernis nouvellement ajouté, ne s'unissant pas au premier, ferait une tache. Mieux vaut souvent attendre quelques jours et recommencer l'opération.

Enfin si on a à porter ou à envoyer un tableau peint sur toile non monté sur son châssis, on doit savoir qu'il faut le rouler, la peinture en dehors ; en agissant autrement on brise la pâte, parce qu'on la refoule sur elle-même, tandis qu'en roulant le tableau, la peinture en dehors, les gerçures que ce roulement peut avoir occasionnées disparaissent aussitôt qu'on le tend. Si on envoie un tableau dans une caisse, il doit être assez solidement fixé à cette caisse pour faire corps avec elle, et n'être soumis à aucune vacillation.

Restauration.

La restauration des tableaux est devenue, depuis une trentaine d'années surtout, un art qui a pris d'assez grandes proportions. Les tableaux étant de

mode, chacun a voulu tirer parti de ceux qu'il avait mis de côté ou qui offraient des défectuosités leur enlevant une partie de leur valeur. On a ainsi rendu à nos jouissances une foule de tableaux oubliés ou que l'on croyait perdus. Mais, par une déplorable compensation, on a souvent dénaturé des œuvres qu'il eût mieux valu conserver légèrement altérées que d'en détruire le caractère.

C'est encore là une question qui divise les amateurs. Les uns voudraient qu'on respectât les maîtres au point de ne rien toucher à leurs œuvres, dans quelque état qu'elles fussent, et considèrent la restauration comme un acte de vandalisme, et bien entendu le restaurateur comme un barbare sur lequel ils jettent l'anathème; les autres, moins susceptibles, et qui reconnaissent que les tableaux sont faits avant tout pour satisfaire l'œil, soutiennent qu'on doit, autant que possible, chercher à leur restituer ce qu'ils ont perdu afin de les mettre à même d'atteindre le but pour lequel ils ont été créés: car en définitive, ici comme en toute chose, mieux vaut une jouissance imparfaite qu'une privation absolue. Cette dernière opinion prévaut, et ceux qui la combattent jouissent souvent à leur insu du plaisir que procure un tableau bien restauré, qu'ils auraient infailliblement mis de côté avant cette restauration, ou dont ils auraient fait l'objet d'un ridicule fétichisme.

Les adversaires de la restauration seraient bien vite gagnés à sa cause s'ils connaissaient l'état de détérioration dans lequel se trouvaient avant leur entrée dans nos musées bon nombre de tableaux qui en font aujourd'hui l'ornement, et qui seraient complétement perdus pour nous si on les eût laissés dans cet état. Quant à méconnaître les services que rend dans bien des cas la restauration, sous le prétexte que des artistes en ce genre ont détérioré, au lieu d'améliorer ou de rendre à leur état primitif des tableaux qu'on leur avait confiés, c'est, comme on l'a dit avec raison,

rendre la profession tout entière responsable de l'imprévoyance ou de l'inhabileté de quelques-uns.

Aussi, la restauration d'un tableau est toujours une opération délicate, qu'il ne faut confier qu'à des hommes, non-seulement habiles comme artistes, mais encore expérimentés en cette matière spéciale, parce que, indépendamment de l'art en lui-même, la restauration exige la connaissance d'une foule de choses, de procédés, de petits moyens même, qui ne rentrent pas dans l'art proprement dit.

Quoiqu'il en soit, la restauration des tableaux porte sur deux choses : sur la substance sur laquelle ils sont peints, ou sur la peinture en elle-même ; ce qui fait deux ordres de travail qui doivent passer par des mains spéciales.

1° Les peintures sur bois, d'un seul morceau, se conservent, toutes choses égales d'ailleurs, mieux que sur toile, par cette raison toute simple que le bois, offrant plus de résistance, se laisse moins aisément endommager par le choc ou le frottement des agents extérieurs. Mais quand ces tableaux sont assez grands pour ne pouvoir être composés que de plusieurs pièces, l'action successives des influences atmosphériques finit, après un certain temps, par disjoindre ces pièces, et porte aux tableaux les plus grands préjudices. La toile, pour les grandes pièces, est donc préférable, parce que cette disjonction n'est pas à craindre, et que, non-seulement les réparations y sont plus aisées, mais encore parce qu'on peut substituer complétement une toile à une autre toile.

La plupart des tableaux anciens de nos musées, ceux mêmes des grands maîtres, peints primitivement sur panneaux de cèdre pour les Italiens, et de chêne pour les artistes du Nord, ont été transportés sur toile sans avoir éprouvé la moindre altération, comme nous

l'expliquerons bientôt. Ceux de ces tableaux qui dataient de quatre et même seulement de trois cents ans, par exemple, ainsi transportés sur toile, fourniront-ils une carrière aussi longue que celle qu'ils avaient antérieurement fournie? C'est douteux, mais quand la toile s'altérera, on la remplacera par une nouvelle comme on l'a déjà fait une première fois.

Quand les tableaux peints sur bois sont soumis à l'humidité, ils sont, avons nous dit, très sujets à se *gondoler*, c'est-à-dire à se courber de manière à offrir la convexité de leur courbure du côté de la peinture; ce qui arrive souvent aux tableaux de l'école française du XVIIIe siècle, dont beaucoup sont peints sur d'anciens panneaux de voiture assez minces. Il suffit pour les redresser de les mouiller par derrière; ils reprennent promptement leur état naturel, dans lequel on les maintient en les fixant solidement dans leurs bordures. Mais ce bois peut être altéré dans sa texture même, comme piqué par les vers, brisé ou séparé en morceaux quand il est composé de plusieurs pièces. Dans le premier cas, on est nécessairement obligé de boucher les trous avec du mastic (qui est composé de craie blanche et d'huile siccative) pour repeindre par dessus; dans le second cas, on met une pièce au tableau absolument comme à un meuble. Dans le cas de disjonction des morceaux ou des parties constituantes, on les rapproche autant que possible, et on les fixe au moyen de traverses, ou mieux au moyen d'un *parquet.*

On appelle parquet un assemblage de lames de bois ou de montants de force égale entre eux, mais supérieure à celle du panneau, sur le derrière duquel on les colle à distance plus ou moins grande l'une de l'autre, mais dans le sens des fils du bois. Ces montants sont entaillés de distance en distance, à moitié bois, pour recevoir des lames qui, quoique fortement maintenues dans ces entailles, puissent cependant laisser assez de jeu pour ne faire que contenir le panneau,

tout en lui cédant modérément, quand il subit les dilatations ou les contractions que lui font éprouver les vicissitudes ou variations atmosphériques. Il est bien entendu que les montants seuls doivent être collés ; autrement, du moment où le panneau aurait à supporter une forte chaleur ou une grande humidité, gêné dans ses mouvements intersticiels, qui n'ont jamais lieu qu'en travers, il se fendrait ou se détacherait.

C'est aussi par un parquet qu'on maintient ou qu'on ramène les feuilles de cuivre qui se sont courbées, ce qui arrive assez souvent quand elles n'ont pas une épaisseur suffisante, comme nous l'avons déjà dit. Mais, dans ce cas, le parquet est collé en plein sur le cuivre, parce qu'il n'est employé que pour tenir le tableau parfaitement à plat, le cuivre n'ayant pas à subir les influences alternatives de la température, comme le bois. Il est bien entendu aussi, qu'avant de fixer ainsi les feuilles de cuivre, on a eu la précaution de bien les redresser, soit par le marteau, soit au moyen du laminoir.

Cette opération du parquetage se fait admirablement à Paris; nous avons vu des ouvriers en ce genre enchasser des petits tableaux brisés, dans des pièces de bois de chêne, si habilement, et les agrandir si bien sur les côtés, qu'il était impossible de distinguer les traces de la jonction.

Pour compléter ce que nous venons de dire sur les moyens d'assembler, et de maintenir réunies les diverses pièces dont est composé un tableau peint sur bois, nous devons ajouter qu'au lieu d'en venir à un parquetage, on se contente souvent, les pièces étant bien rapprochées et solidement collées entre elles, de couvrir transversalement le joint par derrière, de petits taquets de bois collés à distance de six, huit ou dix centimètres les uns des autres, de manière à former une espèce de chapelet. Ce moyen est peut-être trop

négligé, d'abord parce qu'il est plus simple et par conséquent plus économique que le parquetage, ensuite parce que ces petites pièces n'offrant pas au bois sur lequel ils s'appliquent une résistance continue, lui permettent de suivre sans trop de contrainte, si on peut parler ainsi, les effets des variations de la température. Si les anciens avaient connu ces divers moyens, leurs tableaux nous seraient parvenus dans de meilleures conditions que celles dans lesquelles beaucoup nous ont été légués.

Les tableaux peints sur toile sont sujets à plus d'avaries, avons-nous déjà dit, que ceux sur bois. Il suffit, par exemple, de les appuyer sur l'angle d'un meuble pour que cette toile, cédant au poids, éprouve, au point de contact, une dépression qui peut aller jusqu'à faire éclater la pâte de la couleur. Quand la chose n'en a pas été jusque-là, il suffit souvent de mouiller la partie déprimée par derrière pour ramener la toile à son état normal. Un léger coup de fer tiède est même quelquefois nécessaire. Mais quand la toile est percée par cet accident ou par tout autre, il faut de toute nécessité boucher le trou. On y parvient quelquefois, mais toujours très imparfaitement, en appliquant une pièce par derrière; mais comme la colle dont on imprégnerait cette pièce pourrait en séchant faire crisper la toile, on la trempe ordinairement dans de la cire en fusion, pour l'appliquer immédiatement, et on peint par dessus après toutefois avoir nivelé la surface au moyen d'un mastic appliqué avec la légèreté convenable.

Ce moyen de remédier à une véritable déchirure, et à plus forte raison à une véritable perte de substance ou à des boursouflures d'un tableau peint sur toile, n'est toujours que bien imparfait et ne dissimule jamais complètement l'accident. Le plus sûr est alors de le faire rentoiler, c'est-à-dire de le fixer sur une autre toile.

Pour cela, la toile sur laquelle on veut appliquer

celle qui fait défaut, étant bien tendue et parfaitement clouée en fil droit sur un châssis à clefs, on détache la mauvaise de son châssis, on en couvre la face peinte d'une couche de colle sur laquelle on applique une ou plusieurs feuilles de papier d'une force suffisante pour la maintenir bien tendue ; puis on la fixe solidement sur une table unie et on en ponce minutieusement la face opposée à la peinture, pour en enlever les nœuds, les vieilles colles et tout ce qui pourrait rendre cette surface inégale.

Ceci fait, on applique cette toile sur la nouvelle, montée, comme nous l'avons dit, sur son châssis à clefs, et on les fixe l'une à l'autre au moyen d'une colle solide. Pendant qu'elles sont encore humides, on les repasse au moyen d'un fer légèrement chaud, autant pour faciliter leur accollement intime que pour faire rentrer les gerçures ou craquelures. Le repassage, comme on le prévoit de suite, est un des temps les plus délicats de l'opération. En effet, employé trop chaud, le fer peut brûler la peinture ; trop tiède, il ne dessèche pas assez ; il en est de même pour la pression : si elle est trop forte elle écrase les empâtements ; si elle est trop faible, elle ne fait pas rentrer les craquelures. Quand un tableau est trop dur à rentrer, c'est-à-dire quand les craquelures ou les boursouflures ne disparaissent pas, on double le rentoilage.

Au bout de quelques jours la toile nouvelle, l'ancienne et le papier qui recouvre cette dernière pour protéger la peinture et la maintenir tendue, forment un tout sec et bien uni. Alors, au moyen d'une éponge mouillée on ramollit le papier ; il tombe en lambeaux et laisse à découvert le tableau parfaitement lisse. On garnit les côtés de bandes de papier sous forme de liserés, et l'opération est terminée. Si la tension n'est pas suffisante, on l'augmente en frappant sur les clefs du châssis, sortes de coins qui tendent à éloigner l'une de l'autre les diverses pièces dont ce châssis est com-

posé, et qui sont, non collées, mais très exactement emboîtées l'une dans l'autre, de manière à pouvoir s'éloigner un peu sous l'action d'une pression assez forte.

Le rentoilage est suffisant quand le tableau n'est que légèrement endommagé ; mais si la pâte se soulève par écailles, ce moyen ne remédie que très imparfaitement au mal. On aurait beau tâcher de fixer les écailles par de la colle introduite sous elles, soit en en faisant suinter à sa surface, soit en en introduisant une petite quantité par des piqûres faites à la toile par derrière, on atteindrait difficilement le but. Le mieux alors est de procéder à l'*enlevage*, c'est-à-dire de substituer complétement une nouvelle toile à l'ancienne.

Quelques ouvriers en ce genre, à Paris surtout, font si habilement cet enlevage sur toile et sur bois, qu'ils vous remettent parfaitement intacts, c'est à-dire d'une seule pièce, la toile ou les paneaux des tableaux qu'ils ont ainsi enlevés. — La plupart des tableaux des grands maîtres de nos musées ont subi, nous le répétons, cette transposition.

Nous croyons devoir nous en tenir à la simple indication de ces deux moyens de remédier aux altérations que peuvent avoir subies les tableaux dans les trois principales substances sur lesquelles ils sont peints.

Ils constituent un travail véritablement aussi curieux qu'utile. Il serait à désirer qu'ils se répandissent et fussent pratiqués avec autant de succès que chez nous, en Italie et en Espagne, où de beaux tableaux restent enfermés dans des cloîtres, dans lesquels ils ne sont l'objet d'aucuns soins. Nous leur devrions la conservation de bien des chefs-d'œuvre qui s'altèrent de jour enjour, et finiront par disparaître.

Nous ne nous sommes occupé jusqu'ici que des moyens de remettre en état les panneaux et les toiles

sur lesquels étaient peints les tableaux ; les détails dans lesquels nous sommes entré à ce sujet sont insuffisants, nous le savons, pour initier les amateurs à la pratique de ces moyens, qui forment aujourd'hui des corps d'état assez importants; mais ils les mettront du moins à même de les apprécier dans leur principe, de les juger sur le point de vue de leur importance et de ne pas redouter leur emploi. C'est et ce devait être là notre seul but.

2° Quant à la restauration du tableau en lui-même, elle se fait de plusieurs manières.

Ainsi, quelques restaurateurs, et c'est le plus grand nombre, font leurs restaurations à l'huile, absolument comme s'ils peignaient le tableau ; d'autres les font au vernis, d'autres dissolvent simplement leurs couleurs dans une légère quantité d'essence ; d'autres enfin peignent sur une préparation qu'ils ont faite à la gouache, c'est-à dire sur une première couche peinte à l'eau légèrement gommée ou préparée à la colle de poisson.

La première manière est certainement la plus rationnelle, mais elle est susceptible de pousser au noir si on a pris exactement le ton du tableau, sans tenir aucun compte des effets du temps sur les huiles; dans la seconde, la couleur change moins, mais la restauration disparaît si, par suite, on vient à dévernir le tableau ; la troisième est peu solide, mais elle est expéditive parce que l'essence s'évaporant rapidement laisse promptement la couleur à sec et permet de vernir presque de suite le tableau ; aussi est-elle souvent adoptée par les spéculateurs, qui n'ont d'autre but que de s'en débarrasser le plus promptement possible. Pour les préparations faites préliminairement à la gouache, nous en avons vu personnellement de bons avantages ; mais sont-ils durables? c'est ce que nous ignorons.

Quel que soit l'excipient ou le véhicule dans lequel sera dissoute la couleur dont on se servira pour la restauration, il devra contenir moins de siccatif que n'en a contenu celui de la couleur primitivement employée, parce qu'avant d'utiliser cette couleur le restaurateur est obligé de frotter d'un léger vernis la partie du tableau sur lequel il veut travailler, afin d'en faire revivre les couleurs ; sans ce vernis, il aurait de la peine à obtenir un ton exact, le tableau conservant toujours après le nettoyage un aspect général terne, mat et blafard ; ce vernis d'ailleurs a la propriété d'unir la couleur nouvelle à l'ancienne, par conséquent de consolider le travail de la restauration, d'en conserver toutes les finesses qui, sans lui, pourraient être entraînées quand on vernirait définitivement le tableau. Les vernis préparatoires dont se servent la plupart des restaurateurs donnent d'autant mieux le résultat qu'on cherche en les employant, qu'ils sont presque sans corps et qu'il n'entre aucune substance grasse dans leur composition.

N'ayant point à nous occuper de l'ordre dans lequel s'exécutent les différentes parties d'une restauration, nous dirons seulement que nous nous sommes toujours méfié des praticiens qui, uniquement occupés du sujet principal, négligeaient ou n'attaquaient les fonds qu'en dernier lieu; leur travail nous a toujours paru manquer d'ensemble ou d'harmonie, et quand il s'est agi d'un tableau à figures, celles-ci nous ont semblé placées dans un milieu qui ne leur appartenait pas. En suivant la marche contraire, toutes les parties altérées des divers plans seront rappropriées ou ramenées avant que l'on attaque les parties principales. Tout ce qui les entoure étant ainsi rétabli, on jugera bien plus exactement des tons définitifs qui doivent les recouvrir.

Comme il n'entre pas non plus dans notre sujet de traiter de ce qu'on appelle la composition de la *palette*, nous ferons seulement remarquer qu'il est certaines cou-

leurs qu'il ne faut employer qu'avec une grande discrétion et qu'après s'être bien assuré de leur effet.

Quand les peintures sont par elles mêmes peu siccatives, comme les bitumes, les noirs, les laques, on est, en restauration plus peut-être que dans la confection d'un tableau, dans la nécessité d'en hâter la dessiccation ; pour cela on les mélange sur la palette avec des siccatifs qui sont des préparations dont le *sel de Saturne*, ou acétate de plomb, forme la base. Il faut bien se garder de dépasser la dose nécessaire, car ce sel a, nous le répétons, le grand inconvénient, comme tous les sels de plomb, de pousser au noir.

On ne saurait donc trop insister auprès des restaurateurs pour qu'ils apportent la plus grande circonspection dans le choix de leurs couleurs, parce que beaucoup d'entre celles qu'ils emploient, et qui leur sont fournies par le petit commerce, subissent des altérations qui se remarquent moins sur un tableau moderne, où tout l'ensemble s'y est modifié simultanément et d'une manière à peu près uniforme, que dans une restauration, où le moindre changement de couleur va faire plus tard une tache disparate, et par conséquent choquante sur l'ancienne peinture qui est restée immuable.

Les personnes qui fréquentent les grands ateliers auront beau traiter de préjugé et de précaution puérile le conseil que nous donnons ici de recommander de n'employer que des couleurs de bon choix ; l'expérience prouvera aux personnes qui donnent des tableaux à restaurer que cette recommandation, pour sentir *le bougeois*, a plus d'importance qu'on ne le croit communément. Si les artistes de l'école dite de l'empire avaient surveillé eux-mêmes, comme les grands maîtres de l'école hollandaise, la préparation de leurs couleurs, nous n'aurions pas le regret de voir le magnifique portrait de *Mme Jarre*, de Prud'hon, mangé par la litharge ou toute autre substance corrosive; l'*Endymion*, de Giro-

det, avoir tourné au vert cadavérique; les deux superbes *Fêtes napolitaines*, de Léopold Robert, présenter des craquelures à recevoir le doigt, et tant d'autres dont les sincères amis de l'art pressentent avec douleur la perte prochaine.

Un tableau à restaurer étant bien nettoyé, les anciens repeints qui peuvent le couvrir étant enlevés, le choix des couleurs qui doivent être employées étant fait, enfin l'ordre dans lequel chaque partie doit être attaquée étant fixé, il reste à savoir s'il vaux mieux laisser faire la restauration au pointillé que par plans. Ici encore, rien d'absolu.

En effet, il est évident que si le restaurateur n'a qu'un léger espace à restaurer, le pointillé est le meilleur et le plus sûr moyen à employer; mais si le tableau est endommagé dans une grande étendue, le travail par couches ou par application est préférable, à moins toutefois que le tableau, étant d'un grand prix, on aimât mieux le reprendre aux points, et éviter ainsi des placards qui sont presque toujours apparents. Le pointillé est aussi, à plus forte raison, le meilleur moyen à employer pour les tableaux qui n'ont besoin que d'être harmonisés : seulement, comme cette manière, fort usitée, si ce n'est la seule adoptée par les Italiens, rend le tableau mou, suivant l'expression adoptée, on est forcé de donner aux endroits voulus un peu de fermeté par des touches habilement posées.

On est donc dans le vrai en disant que la meilleure restauration est celle qu'on obtient par un travail patient, léger et transparent, qui respecte le maître partout où il existe encore. Aussi, la partie restaurée ne doit-elle être reprise en pleine pâte que dans les cas de nécessité absolue; car une fois que le restaurateur a couvert le maître dans un point, il se trouve forcé de continuer, de proche en proche, et finit par se substituer à lui. Si, pourtant, il a à ajouter au tableau une

partie qui fait complétement défaut, il doit alors se pénétrer de l'intention du maître, saisir son dessin, sa couleur et même ne dépasser en rien la sphère qui lui est propre.

N'a-t-il que des craquelures à boucher? Il n'a rien de mieux à faire que de les couvrir par un ton juste, mais beaucoup plus clair que celui de l'original. Il le laissera bien sécher, puis il enlèvera avec précaution, au grattoir, les parties saillantes de la retouche; il y reviendra par des tons légers et il finira par arriver à l'harmonie. Il nous est même arrivé, dans des cas de simples craquelures, de nous contenter de faire vernir et dévernir plusieurs fois le tableau de manière à les remplir de vernis et de les laisser recouvrir d'un ton exact : elles ont ainsi complétement disparu.

Tous les restaurateurs s'accordent avec raison à dire qu'un tableau endommagé est plus facile à restaurer qu'un tableau usé. En effet, la partie endommagée peut être rétablie dans ses détails ou dans son ensemble. Mais une usure frappant généralement sur la totalité du tableau met l'artiste dans la nécessité de se substituer au maître dans la partie la plus importante de son œuvre; de là des difficultés que le véritable talent seul peut vaincre.

Quand un tableau a exigé une grande restauration, les bons artistes l'harmonisent en dernier lieu par des glacis, c'est-à-dire par des couches très-légères de couleur qui conservent aux dessous tous leurs tons, et unissent, sans transitions apparentes, ce qui est nouvellement peint avec le reste du tableau; mais, ce qu'il importe de ne pas oublier, c'est que, quelque soit le procédé de restauration employé, si on tient la nouvelle couleur exactement au ton de l'ancienne, celle-là faisant nécessairement son effet comme cette dernière l'a fait, elle aura, au bout d un certain temps, même quelquefois très-court, un an par exemple, une

nuance plus prononcée et fera une ou plusieurs taches désagréables.

Si le tableau est restauré en vue de la vente, on ne peut guère faire autrement que de le mettre de suite au ton; mais quand on le fait mettre en état pour soi, il est prudent de faire tenir la restauration un peu moins foncée, l'harmonie se rétablit bien vite, sauf à y revenir une seconde fois quand la première couche est bien sèche et a produit tout son effet. Cette précaution est d'autant plus importante que la restauration a porté sur des parties qui ont exigé un mastic, et que ce mastic a été mis récemment, parce qu'alors, en séchant, il se dépouille de son huile, et fait inévitablement une tache, surtout si cette partie du tableau est d'un ton clair.

Le grand tort des personnes qui donnent des tableaux à restaurer, c'est donc de vouloir en jouir promptement; si elles laissaient à l'artiste le temps de voir l'effet de sa restauration et d'y revenir aussi souvent que cela lui paraîtrait nécessaire, on aurait de belles restaurations, et on éviterait ces taches choquantes qu'on remarque avec tant de regrets sur beaucoup de tableaux d'un grand prix, dont ne sont malheureusement pas exempts quelques-uns de ceux de nos musées.

Enfin, s'il est important de ne pas vernir un tableau immédiatement après qu'il a été déverni par un agent chimique, comme l'esprit de vin, l'alcali ou tout autre, parce que la surface a toujours besoin que le contact de l'air lui donne son aspect émaillé, le retard est encore bien plus impérieusement exigé quand le tableau a été restauré : on devrait pour cela attendre plusieurs mois, même une année si c'est possible, et le considérer comme s'il venait d'être fait. Par cette précaution on ne risque pas, ainsi que nous l'avons déjà dit, d'enlever les glacis fins dont quelques parties peuvent être couvertes; mais on voit comment les

tons s'harmonisent, et, s'il arrivait qu'on ne fût pas satisfait, on ne serait pas arrêté par un vernis qui, une fois mis, rend tout raccord difficile, souvent tout à fait impossible.

Si pourtant le vernis étant placé on s'apercevait de quelque oubli, ce qui arrive quelquefois, parce que les parties restaurées formant ce qu'on appelle des *embus*, ne donnent pas leur véritable ton, on pourrait y remédier sur le vernis même. Un second vernis deviendrait alors nécessaire pour couvrir et fixer ce qui a été fait en second lieu. On conçoit alors que, si plus tard on dévernit le tableau à fond, ce qui a été fait entre les deux couches disparaîtra.

Par les détails dans lesquels nous venons d'entrer sur la restauration elle-même des tableaux, on doit reconnaître que cet art exige des connaissances variées et une longue expérience. Aussi, l'amateur ne doit-il donner sa confiance qu'à des hommes connus, ayant fait leurs preuves commes artistes, et se méfier de ceux qui font parade de leur talent, et prétendent posséder des secrets pour faire *revivre les couleurs*, *retrouver le maître*, employer des tons *qui ne changeront jamais*, user de *siccatifs spéciaux*, etc. etc.; en cédant trop aisément à ces promesses, on risque souvent de perdre, tout à la fois, son tableau et son argent.

Enfin, nous croyons ne pouvoir mieux terminer cet article que par cette citation que nous empruntons au remarquable travail que l'un de nos experts les plus habiles, M. Horsin-Déon, a publié, en 1851, sur ce sujet: « Pour réussir dans cette partie de l'art, il faut une entente parfaite de la couleur et de l'harmonie; il faut renoncer à toute individualité; s'oublier complétement pour se rendre esclave du maître que l'on doit retoucher, et s'identifier avec lui. Il faut que le peintre restaurateur, quand il aura acquis la partie mécanique de l'art, s'applique à connaître les différents procédés qui distinguent les diverses écoles, ainsi que

ceux qui sont propres à chaque maître en particulier. Sans ces connaissances artistiques, un restaurateur ne pourra jamais arriver à un travail satisfaisant. »

Puissions-nous, par ce peu que nous venons de dire, rassurer les personnes que la polémique qui s'est récemment ouverte sur cette question, à propos de plusieurs tableaux importants de notre musée, avait trop défavorablement prévenues contre des moyens dont il ne faut user, nous le répétons, que dans les cas d'une nécessité absolue; mais qui, dans bien des circonstances, ont donné et donneront encore de bons et de beaux résultats.

SUPPLÉMENT

Ainsi que nous l'avons dit dans notre avant-propos, la crainte de donner trop d'étendue à ce volume et de lui enlever son caractère de *Manuel*, en un mot de livre portatif, nous avait d'abord engagé à supprimer du manuscrit primitif tout ce qui ne nous avait pas paru absolument indispensable pour le but que nous nous sommes proposé d'atteindre. Mais la disposition prise pour son impression, nous ayant donné plus d'espace que nous ne supposions, nous pensons pouvoir, sans trop grossir le volume, lui restituer sous forme de supplément, ce que nous lui avions enlevé au début de son impression.

Nous avons suivi pour les matières de ce supplément l'ordre adoptée dans le cours de l'ouvrage: Ainsi, écoles gothiques; écoles italiennes et espagnoles; écoles du Nord; écoles allemande et anglaise; école française, etc., etc.

Ecoles gothiques.

Page 23. — Après les mots : suprême degré, de la ligne 23, mettez : — Quand les anciens ne pouvaient pas exprimer une pensée, ils mettaient quelquefois dans la bouche de leurs personnages des rouleaux de papier sur lesquels étaient écrits la pensée ou la parole qu'ils leur prêtaient, même le nom de ces personnages. Cette manière, toute ridicule qu'elle fût, a même persisté jusqu'à une époque où l'art était déjà fort avancé, puisqu'on la trouve employée par Cimabue lui-même et par plusieurs autres artistes de ses contemporains, mais moins connus.

Page 24. — Après les mots : à les distinguer, de la dernière ligne, mettez : — Cependant, plusieurs, dans les Italiens du XIIe siècle, sont peints sur une toile très fine collée sur du bois, comme dans les œuvres d'un Toscan du nom de Barnaba, mort en 1150. Sur la toile se trouve une couche de plâtre recouverte d'or. Beaucoup se contentaient de n'entourer d'or que la tête de leurs personnages, le reste du fond, chez les Vénitiens surtout, était peint de différentes couleurs, ainsi que cela se remarque sur quelques tableaux de Tafi André, Florentin (1213-1294), qui avait appris cette manière d'Apollonius, peintre grec qui était venu s'établir à Venise. Mais les fonds d'or unis sont généralement les plus communs.

Page 25. — Après les mots : longtemps signalées, de la ligne 19, mettez : — Enfin, beaucoup de tableaux gothiques sont peints sur des panneaux de bois séparés, mais réunis par des charnières de manière à pouvoir se replier sur eux-mêmes et garantir la peinture. Tantôt il n'y a que deux panneaux, on les nomme alors *dyptiques*, mais le plus souvent il y en a trois, ce sont

alors des *tryptiques*. Sur le panneau du milieu est peint le sujet principal et sur les panneaux latéraux, formant volets, sont peints les accessoires ou les portraits des personnages qui ont commandé le tableau, qu'on nomme alors les donateurs. Ces tryptiques sont presque toujours cintrés dans le haut ou façonnés en forme ogivale.

Enfin, quelques maîtres des anciennes écoles bysantines ont incrusté leurs peintures, les têtes surtout de leurs vierges et de l'Enfant Jésus, dans des plaques de cuivre dorées, simples ou ornées de pierreries, de manière à former les ornements, les têtes seules étant peintes. On trouve encore cette manière en usage, même de nos jours dans l'école russe.

Même page 25.—Après les mots : datés de 1380, de la ligne 36, mettez : — Spécialement pour l'école italienne on trouve à Florence, au palais Dell' Uflizi, rangés dans un ordre régulier les tableaux les plus anciens indiquant la marche progressive de l'art. Ces tableaux, dont la réunion augmente le prix, représentent sous des noms propres : 1° L'origine traditionnelle de la peinture moderne ; 2° le dernier terme de l'imitation des Byzantins ; 3° le premier essai de l'affranchissement de la Renaissance ; 4° le premier pas vers le grand style. Ces quatre tableaux sont l'*Enfant Jésus* et la *Vierge*, sur un fond d'or et entourés d'anges tenant les emblèmes de la Passion, de Condito Rico (mort en 1103), un des premiers Grecs qui envoyèrent leurs œuvres en Italie ; — le *Saint-Barthélemy*, de Cimabue ; — l'*Oraison du Christ au jardin des Oliviers*, du Giotto ; — le *Tabernacle*, à fond d'or à trois compartiments, de Giovani de Fiesole, dit fra Angelico, peint en 1433. Ces quatre tableaux donnent en effet une idée suffisante des quatre époques que nous venons d'indiquer.

Ecole italienne.

Page 31. — Après les mots : parlerons bientôt, de la ligne 2, mettez : — Quant aux œuvres de Cimabue et du Giotto, son élève, qu'elles aient été inspirées par les Grecs ou qu'elles soient nées de leur propre génie, comme le prétend Vasari, il n'en est pas moins vrai qu'elles forment dans l'histoire de l'art une époque des plus remarquables et qu'elles sont devenues l'occasion d'une véritable révolution. Abandonnant en effet les types dégénérés et sans caractère de l'art byzantin, ils donnèrent de l'expression à leurs figures, de la variété à leur composition et de l'harmonie à leur coloris. Leurs ouvrages frappèrent tellement leurs contemporains, que le peuple porta en triomphe à l'église Santa-Maria-Novella de Florence, une Vierge que Cimabue avait faite pour cette église.

Nous avons au musée un tableau de Cimabue, et quatre du Giotto, dans lesquels le passage du maître à l'élève se fait vivement sentir. Le Giotto commença en effet, comme on le voit, à renoncer à l'emploi exclusif des fonds d'or pour ses tableaux, y introduisit des paysages et des ciels imitant assez bien la nature. Il fut aussi un des premiers à peindre des portraits avec assez de justesse pour qu'on reconnût les personnages sans autre indication que la peinture elle-même.

Page 34.—Après les mots : et de bonté, de la ligne 3, mettez : — On compte aussi parmi les élèves de Léonard de Vinci, deux artistes nés dans le Milanais, et qu'on place pour cela dans l'école bolonaise. Ce sont : Uggione, Marco (1480-1530) et Sesto ou Selto, César, dit le Milanèse, mort en 1524. Le premier fit plusieurs belles copies de Léonard, mais s'écarta un peu de sa manière dans les œuvres qui lui sont pro-

pres, ainsi qu'on peut le voir par la *Sainte-Famille*, qu'a de lui notre musée, sous le n° 430. Le second, à un dessin aussi pur, joignait une composition plus riche et une exécution plus vaporeuse. Beaucoup de ses ouvrages se voient encore à Milan.

Page 36. — Après les mots : de la renaissance, de la ligne 14, mettez : — Cet Albertinelli, que nous venons de citer, bien qu'élève de fra Bartolommeo, et ayant souvent travaillé avec lui, a cependant aussi fait à lui seul des choses admirables, témoins les deux tableaux qu'a de lui notre musée sous les nos 24 et 25, et sa *Visitation*, du musée de Florence, généralement citée comme un chef-d'œuvre, soutenant en effet la comparaison avec ce que Bartolommeo a fait de plus beau.

Il a eu pour élèves Francucci, Innocent, dit d'Imola (1480-1550), dont les œuvres quoique inférieures aux siennes, occupent néanmoins une place honorable à Bologne et dans les musées de Dresde, de Berlin, de Munich et de Saint-Pétersbourg ; — et Bugiardini, Julien (1481-1556), qui travailla avec Michel-Ange, le Granacci et Dominique Ghirlandajo ; il racheta par un dessin correct et une exécution soignée ce qui lui manquait dans l'invention. On voit aussi de ses œuvres à Florence, à Bologne, à Berlin, à Vienne.

Page 39.—Après les mots : à son oncle, de la ligne 3, mettez : — Le chevalier Cresti, Dom., dit le Passignano (1560-1638), qui fut successivement élève de Macchietti, de Naldini et de Fréuéric Zucchero, qu'il aida dans plusieurs grands travaux, tant à Florence qu'à Venise. Profitant de son séjour dans cette dernière ville, il reçut des conseils de Paul Véronèse, dont la manière se reconnaît dans ses ouvrages, surtout dans les draperies. De retour à Florence, il y donna des preuves d'une si grande facilité de composition, que ses contemporains firent un jeu de mots de son nom en le nommant *passa ognuno* (passe tout le monde).

Nous avons un tableau de lui sous le n° 180, la *Découverte* (et non l'invention) *de la vraie Croix;* mais on voit de ses œuvres, à Passignano, sa ville natale, à Florence, à Rome, à Vienne.

Quant à Zucchero ou Zuccari, Frédéric (1542-1609) et son frère Thadée (1529-1566), ils furent avant tout d'habiles décorateurs. Ce dernier affectait un laisser-aller qui a beaucoup nui à la réputation qu'il s'était acquise par des tableaux dans lesquels on voit des têtes pleines d'expression et des études de nu admirablement rendues. Frédéric acheva plusieurs tableaux commencés par son frère. On voit de ses ouvrages à Rome, où il fut nommé prince de l'académie de Saint-Luc, et, à Florence, où il a peint, dans la grande coupole métropolitaine, des figures, hautes de cinquante pieds. Nous n'avons rien d'eux.

Page 41. — Aprèsles mots : Simon Memmi, qui termine l'article Veneziano, mettez : — Veneziano a eu pour élève le florentin Starnina, Gérard (1354-1403), qui a longtemps habité l'Espagne, où il acquit une grande fortune. De retour dans sa patrie, il se distingua par des ouvrages remarquables. Entre autres commandes, il reçut celle d'un tableau représentant la *Prise de Pise, par les Florentins*, en 1406, le jour de la fête de saint Denis. Son dessin rappelle celui de son maître. Sa composition a même souvent quelque chose de plus original; son coloris est aussi vrai, quoique moins harmonieux. Ses œuvres se confondent aussi avec celle de Panicale da Masolino, florentin comme lui et son élève (1378-1415), dont le style est même plus large et le dessin plus vigoureux.

Page 44. — Après les mots : de la perspective, de la ligne 33, mettez : — Des deux frères Vivarini, c'est Antoine qui a été le collaborateur de Jean Alemana, dit Juste d'Allemagne, dont on ignore le vrai nom. On voit à Gênes et à Berlin, comme nous l'avons dit, des

tableaux portant leur double signature. Les figures des Vivarini sont élégantes, quoique tenant encore du gothique. C'est dans les tableaux de Barthélemy qu'on voit le plus ordinairement le chardonneret indicatif de leur nom.

Page 45. — Après les mots : de style et de couleur, de la ligne 19, mettez : — Le Titien a eu un frère, Francesco Vecellio, plus âgé que lui de deux ans, qui fut aussi un habile peintre, mais qui, dit-on, abandonna la peinture, du regret de ne pouvoir égaler son frère ; et un fils, Marco Vecellio, qui fut son élève et fit des portraits dignes de lui. Le Titien a fait un nombre considérable de portraits, notre musée en possède à lui seul sept, dont le plus beau est celui de *François Ier*. On en voit aussi plusieurs à Venise, à Rome, à Naples, à Saint Pétersbourg, où se trouve celui de sa maîtresse ; à Madrid, qui a celui de Charles-Quint à cheval ; à Berlin, où est le sien propre et celui de sa fille Lavinie, etc,

Page 46.—Après la dernière ligne, mettez : — Cet abandon des œuvres du Bassan est tel que rarement ses tableaux, quelque authentiques et bien conservés qu'ils puissent être, dépassent 400 fr. Nous en avons même vu de fort beaux être adjugés à 150 et 100 fr. Rien ne justifie cet abandon, car on ne peut se refuser à lui reconnaître de grandes qualités de couleur, et ses compositions, toutes naïves qu'elles sont, ont un charme qui a bien son prix aux yeux de beaucoup de personnes, et que savait apprécier Annibal Carrache. Notre musée a dix tableaux de Jacopo Bassan ; l'estimation officielle qui en est faite se ressent du peu de cas qu'on fait de ses œuvres dans le commerce.

Page 47.—Après les mots : homme de génie, de la ligne 29, mettez : —Nous venons de dire que le Tintoret avait un goût marqué pour les scènes émouvantes ; il n'en a pas moins traité avec un égal succès des sujets gracieux, témoins *Mars chassé par Pallas* ; *Mercure et les*

Grâces, Venise au milieu des Divinités, du musée de Saint-Marc, à Venise; l'*Amour né de Vénus et de Vulcain,* du palais Pitti, à Florence; les *neuf Muses,* de la galerie de Vienne; la *Léda,* provenant de la galerie d'Orléans, qui est maintenant en Angleterre. Ses portraits, quand ils ne sont pas trop noirs, se soutiennent assez dans les ventes. Le dernier que nous avons vu vendre, vente Baroilhet, 1860, est celui du *Doge Mocenigo,* qui a monté à 1,100 fr.

Page 48.—Après les mots : moins harmonieux, de la ligne 18, mettez : — Mais l'artiste qui a le mieux imité P. Véronèse et qui a beaucoup travaillé avec lui est son condisciple ZELOTTI, Baptiste (1532-1592), dont le coloris est tellement semblable au sien qu'on les confondrait si le dessin de ce dernier était moins arrondi et si sa touche était plus sûre. On voit des ouvrages de Zelotti à Florence, etc. — Toutes les grandes galeries de l'Europe ont des œuvres de Paul Véronèse. Celles qui en ont le plus, après Venise, est la galerie de Vienne qui en compte au moins vingt, au nombre desquelles sont plusieurs sujets gracieux comme *Vénus embrassant Adonis, Mars, Vénus et Adonis;* puis le musée de Dresde qui en a dix-huit; ceux de Munich, de Madrid et de Saint-Pétersbourg, en ont aussi chacun au moins huit. La galerie nationale de Londres a sa *famille de Darius,* achetée 341,250 fr., en 1857, au comte Pisani. Un beau portrait de femme qui faisait partie de la collection Leroy d'Etioles, n'a été vendu, en 1861, que 2,000 fr.

Alexandre Véronèse a eu pour gendre GIMINIANI Hyacinthe (1611-1681), élève à Rome de Nicol. Poussin et de Pietre de Cortone; peintre correct, qui a orné de ses ouvrages plusieurs églises de Rome, et dont le fils, Louis, a peint aussi à Rome des fresques d'un beau beau dessin et d'un bon coloris.

Page 58. — Après les mots : celui de cette fleur, de la ligne 36, mettez : — Le Garofalo a eu pour élève

Paretti, Dominique, de Ferrare (1460-1530), qui avait d'abord été son maître, mais qui, sous son inspiration et ses conseils, devint, d'artiste médiocre qu'il était avant, un des peintres de son école qui ont donné le plus d'expression à leurs têtes et mis le plus de soin dans leur exécution. C'est le même que Vasari nomme Lanero, et Orlandi Lanetti.

Page 60. — Après la dernière ligne, mettez : — Les œuvres du Baroche sont très estimées. Il a fait beaucoup de tableaux de moyenne grandeur, faciles à placer dans les collections et d'un gracieux aspect. On .e rencontre rarement dans les ventes publiques; le seul que nous y ayons vu est une *Vierge au rosaire*, très belle, qui n'a pourtant monté qu'à 1225 fr., vente Meffre, 1865. Ses dessins sont très recherchés.

Page 63. — Après les mots : souvent d'expression, de la ligne 33, mettez : — Les œuvres de Carle Maratte et celles de ses élèves se maintiennent assez bien dans le commerce par la difficulté qu'on éprouve aujourd'hui à se procurer celles des maîtres des grandes écoles. Des six tableaux qu'a de lui notre musée, le plus important, le *Sommeil de Jésus*, n° 254, est estimé officiellement 4000 francs. Nous en avons un nouveau d'une belle qualité. On voit de lui, à Saint-Pétersbourg et à Bruxelles, deux compositions qui sortent de sa manière habituelle, c'est un *Jugement de Pâris* et une *Daphné*. Le plus haut prix qu'il ait atteint, à notre connaissance, dans les ventes publiques, est 2,200 fr., vente Stevens, 1846. De même que Carlo Dolci, Carle Maratte a eu une fille, Marie, qui l'a aussi si bien imité, que leurs œuvres se confondent souvent. On la reconnaît cependant à son style encore plus maniéré que celui de son père.

Page 64. — Après les mots : de ses membres, de la ligne 8, mettez : — Panini avait été précédé dans le genre qu'il a adopté par Van Vitelli, ou Vitel, Gaspard (1647-1736), d'origine hollandaise, mais qui vint

très jeune se fixer à Rome, où il peignit un grand nombre de monuments publics, comme la basilique de Saint-Pierre, le château Saint-Ange, le palais Monte-Cavallo, la villa Médicis. Ses vues sont d'une grande exactitude. Sa perspective, pour être moins savante que celle de Panini, n'en est pas moins fort belle et sa couleur a de l'éclat. On voit beaucoup de ses ouvrages à Rome; on en trouve aussi à Florence, à Vienne. dont la galerie a de lui une superbe vue de *Saint-Pierre-de-Rome.*

Page 65.—Après les mots : tels que, de la ligne 14, mettez : — Les deux Scannabecchi, le père, Dalmasio (1325), et le fils, dit Lippo di Dalmasio (1360). Ce dernier fit des têtes de Vierge d'une admirable beauté ; ses teintes sont déjà mieux fondues et moins crues que celles de ses devanciers, et ses draperies l'emportent sur toutes celles de ses contemporains. On voit encore quelques-uns de ses ouvrages à Bologne.

Il a eu pour élève Lambertini, Michel (1454), dont les œuvres tendent aussi à se dégager du gothique, et dont les draperies surtout commencent à accuser les dessous. Ses têtes sont également remarquables par leur expression et leur grâce.

Même page.— Après les mots : Antoine Raimondi, de la ligne 33, mettez : — Dans le nouveau musée, dit musée Napoléon III, on croit posséder trois autres tableaux du Francia : son portrait, une Vierge, l'Enfant-Jésus, Saint-François et un saint moine. Conserveront-ils leur attribution ? Nous l'ignorons, mais ils ne nous semblent pas être à la hauteur de celui du n° 318, que nous avons cité. C'est à Bologne même qu'on peut bien juger le Francia ; le musée de cette ville a cinq tableaux de lui, et la Pinacothèque en a neuf.

Page 66.—Après les mots : sa manière, de la ligne 3, mettez : — C'est sous Laurent Costa que se formèrent les deux Dossi, Dosso et Battista, qui ont vécu à peu

près de 1479 à 1545. Ils ont beaucoup travaillé ensemble; mais le plus renommé et sans lequel l'autre eut peut-être passé inaperçu, est Dosso, que l'Arioste célébra comme un des artistes les plus habiles de son époque. Aussi Dosso fit-il du grand écrivain un portrait qu'on regarde comme une œuvre de premier ordre. Nous avons au musée sous les nos 185 et 186 bis, deux tableaux attribués à Dosso; mais la *Sainte Famille* nous semble seule lui appartenir, et le *Saint Jérôme* moins harmonieux de style pourrait bien être de Baptiste, qui se livrait plus particulièrement au paysage.

Même page. — Après la dernière ligne, mettez : — Ferrari, Gaudenzio, dit le Milanèse (1484-1549), qui fut peintre, architecte et poète, fréquenta l'école du Purégin, où il devint l'ami et le condisciple de Raphaël, dont il chercha et parvint souvent à imiter la manière. Il travailla même avec le grand maître à la Farnèse et au Vatican; et, après sa mort, avec Jules Romain et Perino del Vaga. La fréquentation de ces derniers lui fit changer sa manière, et c'est sous l'inspiration des œuvres de Jules, qu'il fit le beau *Saint Paul en méditation* de notre musée, no 190.

De retour dans sa patrie, Ferrari a eu un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on doit surtout citer J.-B. Della Cerva, qui l'imita de même que Lomazzo, J. Paul, élève de ce dernier, qui fut leur biographe. Ce Lomazzo, fut en effet, comme Ferrari, un érudit des plus distingués, et publia sur la peinture des ouvrages qui lui acquirent l'estime et l'admiration de ses contemporains.

Page 81.—Après les mots : grand mérite, de la ligne 31, mettez : — On voit à Rome plusieurs fresques du Pinturricchio, et plusieurs tableaux à Sienne, à Naples, à Venise, à Florence, à Berlin qui a surtout de lui une belle *Annonciation* et une *Histoire de Tobie*.

Page 87. — Après les mots : beaucoup inférieurs, de

la ligne 5, mettez : — Notre musée a quatre tableaux de Salvator Rosa, indépendamment de la bataille que nous avons citée. La marine qu'on lui attribue, sous le n° 363, n'est évidemment pas de lui : elle n'a ni son énergique faire, ni même sa couleur. Mais le musée Napoléon III a de lui deux paysages et le *Martyre de Saint-Janvier*, qui ne nous semblent pas contestables. Sa valeur commerciale est généralement au-dessous de sa valeur artistique. Il a eu pour élève et pour imitateur Avellino, Jules, mort en 1700, dont la touche est plus vaporeuse, mais moins ferme et moins magistrale.

Page 88. — Après les mots de son coloris, de la ligne 22, mettez : — Solimène a eu, comme bien d'autres, le grand malheur de venir trop tard. Que pouvait-on, en effet, espérer d'un artiste qui trouve si beau un *Saint-François-Xavier*, de Carle Maratte, qu'il s'écria en le voyant, qu'il ne pouvait avoir été peint que par un ange, et qui, invité par Philippe V à terminer des tableaux commandés à Lucas Giordano, refusa pour ne pas commettre un acte de profanation. Qu'eût-il dit si on l'avait prié de continuer une œuvre de Raphaël, du Titien ou même d'un des Carrache ?

Enfin un artiste dont on ne connait pas positivement le nom, mais qu'on sait seulement être né à Malte et avoir habité Rome dans le milieu du siècle dernier, est Maltèse, François, dit le chevalier maltais, si connu par ses instruments de musique et autres accessoires, qu'il plaçait sur des tapis d'une verité à faire la plus complète illusion. Il est très commun dans le commerce, où il s'obtient à des prix inférieurs à sa valeur réelle.

Ecole espagnole.

Page 96. — Après la dernière ligne, mettez : — L'Académie de Florence, beaucoup de savants, tant ar-

tistes que littérateurs, ont célébré les talents en peinture et l'érudition de don Vincent Victoria. Valence, Morella. Forcas, possèdent encore plusieurs de ses ouvrages, et l'Italie en a un grand nombre qu'on attribue à Carle Maratte, sans qu'on cite jamais le savant chanoine espagnol. On lui doit une énergique et judicieuse réponse aux injustes attaques que le chevalier Malvasia dirigea contre l'école romaine et son illustre chef pour rehausser l'école bolonaise, en faveur de laquelle il publia sa *Felsina pitrice.*

Page 100. — Après les mots, sa poitrine, de la ligne 9, mettez : — Si les œuvres authentiques de Vélasquez sont rares dans le commerce, on n'en rencontre non plus qu'un petit nombre dans les galeries particulières. Cependant, à Paris, lord Hertford a de lui les portraits d'un *Infant* et d'une *Infante d'Espagne,* celui de *Don Balthazar* et celui d'une *Dame de qualité.* M. James Rothschild a le portrait équestre de *Don Louis de Haro,* qui a été payé 23,000 francs en 4859, à la vente de lord Northwick, et ceux de deux *Infantes,* dont celui de *Marguerite-Thérèse,* répétition de celui du Louvre. Dans la vente de Guillaume III, qui s'est faite en 1850, les portraits de *Philippe IV,* roi d'Espagne, et du *Comte-Duc d'Olivares,* tous deux de 2 mètres sur 1 mètre 20, n'ont monté qu'à 38,850 fr.

Page 103. — Après le mot: genre, de la dernière ligne 3, mettez : — On cite d'Antoine de Pereda un trait assez curieux, qui montre son habileté : ayant épousé une demoiselle qui, à l'instar des grandes dames, voulait avoir une duègne dans son antichambre, il peignit une femme habillée en duègne, occupée à travailler avec des lunettes, et la plaça si bien, que tout le monde, dit-on, s'y trompait. Ce tableau fort curieux s'est vendu très cher à sa mort. Ses ouvrages se voient dans la plupart des palais et des temples de Madrid, de Tolède, d'Alcala, de Valladolid, et beaucoup de collections particulières où ils sont estimés.

Page 104. — Après les mots : trop tôt, de la ligne 16, mettez : — Jean Carreno a eu aussi pour élève CAREZO Matthieu (1635-1685), qui a joui dans son temps d'une grande réputation, et dont les ouvrages se voient dans tous les temples de Madrid, de Badajos, de Paular, de Valladolid, de Burgos et de Malaga. Il fit pour le réfectoire des Récollets, de Madrid, les *Pèlerins d'Emmaüs*, tableau rempli d'expression et d'une admirable simplicité. C'est de ce tableau qu'un artiste italien dit, en le voyant : *Per esse d'un Espagnolo, non e cativo* (pour être d'un Espagnol, cela n'est pas mauvais).

Page 105. — Après les mots : la restauration, de la ligne 18, mettez : — Un des hommes qui, à cette époque, ont le plus honoré l'école de Madrid, est le savant Palomino de Vélasco (1653-1726) que pourrait réclamer l'école de Séville, puisqu'il a débuté à Cordoue sous Jean Valdes Léas. Cet homme, aussi distingué comme littérateur que comme peintre, a montré dans ses œuvres le parti avantageux qu'il avait su tirer de son immense savoir. Ce fut lui que le roi chargea d'expliquer à Lucas Giordano le texte des peintures religieuses que ce dernier fut appelé à peindre à Madrid. Il le fit sans paraître en rien blessé de la préférence donnée sur lui à l'illustre italien, et n'en continua pas moins à travailler avec le même zèle.

Il est peu de temples de Madrid, de Séville, de Cordoue, de Valence, qui n'aient de ses tableaux. Ils se font remarquer par une composition savante, une bonne anatomie et une heureuse perspective. Il a eu une sœur, dona Francisca, qui a peint avec succès le portrait à Cordoue.

Même page. — Après les mots ports d'Espagne, de la ligne 33, mettez : — Les œuvres de Louis Paret d'Alcazar sont encore fort estimées en Espagne. Il a fait un grand nombre de dessins pour les ouvrages de

Michel Cervantes, de Quevedo. On voit de lui, au palais de Madrid, le *Serment du prince des Asturies* dans l'église de Saint-Jérôme, dont l'architecture est de Panini ; et au palais d'Aranjuez, un *Tournoi*, dont tous les personnages sont des membres de la famille royale.

Page 106. — Après les mots : frais de transport, de la ligne 2, mettez : — Notre musée, vient de recevoir de Goya, que les amateurs du faux réalisme portent aux nues, un portrait dont la couleur tapageuse, le modelé incertain et la pose sans distinction du personnage, sont peu propres à nous faire revenir de l'opinion que nous avons émise sur le genre de talent de cet artiste. C'est toujours la charge de Vélasquez et rien de plus.

Page 108.—Après les mots : d'un beau style, de la ligne 15, mettez : — Notre musée a maintenant trois belles pages de Zurbaran, dont deux, récemment achetées aux héritiers du maréchal Soult : *Saint-Pierre Nolasque* et *Saint-Raymond de Pegnafort*, les *Funérailles d'un évêque*; et une *Sainte-Catherine de Sienne*, faisant partie du musée Campana. Les deux frères Polancos, qui furent les élèves de Zurbaran, l'ont tellement imité qu'on confond leurs ouvrages avec les siens. On voit dans l'église de Saint-Etienne, à Séville, des tableaux du maître et des élèves, qu'on a de la peine à distinguer. On cite aussi un artiste du nom de Cubrian, François (1642), comme l'ayant assez bien imité, seulement son dessin est moins grave et ses figures n'ont pas le sentiment religieux porté au même point. On voit de lui six tableaux chez les religieuses de Santa-Paula de Séville, à l'autel de Notre-Dame du Rosaire.

Les tableaux de Zurbaran sont loin d'avoir dans le commerce le prix de ceux de Murillo, dont ils n'ont, il est vrai, ni l'élégante et majestueuse simplicité, ni le

vaporeux clair-obscur, ni le gracieux et doux coloris. Et cependant, à la vente du maréchal Soult, en 1852, son *Miracle de la Croix* a encore été vendu 19,500 fr. ; mais, à cette même vente, un *Saint-Blaise* n'a monté qu'à 690 fr.; la *Communion d'un saint*, à 2,100 fr. ; une *Saint-Catherine*, à 1,600, et un *Saint-François de Paul*, signé et daté, à 1,260.

Même page. — Après les mots : de l'antique, de la ligne 29, mettez :—Les œuvres d'Alonzo Cano sont rares dans le commerce; mais quand elles s'y rencontrent elles se vendent encore à des prix élevés eu égard à la dépréciation de l'école espagnole. C'est ainsi qu'à la vente du maréchal Soult, un *Evêque donnant la communion à une jeune fille*, à monté a 7,000 fr. et une *Vision de Saint-Jean*, à 12,100 fr. Nous avons eu plusieurs fois occasion de voir, à Paris, un tableau formant *oratoire*, dont la peinture et les ornements extérieurs entièrement de la main d'Alonzo Cano, donnent la plus haute opinion de son talent comme peintre et comme sculpteur. La figure principale est une Madeleine agenouillée devant un crucifix. Murillo n'a rien fait, à notre avis, de plus suave.

Page 110. — Après les mots : moins gracieuse, de la ligne 24, mettez : — Les œuvres de Murillo ont tellement monté de prix surtout depuis l'acquisition que notre musée a faite de sa fameuse *Conception*, qu'un *Sommeil de Jésus*, qui, en 1842, à la vente Forbin-Janson, ne s'était vendu que 7,950 fr., a monté en 1857, à la vente Patureau, à 41,500 fr. (acheté pour l'impératrice Eugénie). Si le *Martyre de Saint Rodrigue*, acquis en 1853, à la vente de Louis-Philippe, 5,250 fr. pour le musée de Dresde, était aujourd'hui remis en vente, il atteindrait certainement 50,000 fr. En 1813, à la vente Le Brun, sa magnifique *Assomption de la Vierge*, dont le haut est enrichi d'une gloire de onze chérubins, et le bas de quatre anges n'avait monté qu'à 10,000 fr.

C'est le musée du roi, à Madrid, qui a le plus grand

nombre de tableaux de Murillo, puisqu'on y en compte plus de cinquante, parmi lesquels on voit des intérieurs, des fleurs et des fruits. Après ce musée, c'est celui de Saint-Pétersbourg qui en a le plus. Les collections de Paris qui ont le privilége d'avoir des œuvres de Murillo, sont celles de lord Hertford, qui, entre autres, a une *Fuite en Egypte* d'une rare beauté; celle du duc de Galiera, qui a également une *Fuite en Egypte* et un *Saint-François en extase;* celle de M. Sellière où se trouvent les *Enfants du peuple*, provenant de la galerie Soult et ayant été payés 25,000 fr., et son portrait, acheté 10,500 à la vente Louis-Philippe.

Ecoles flamande et hollandaise

Page 121. — Après les mots: églises de Bruges, de la ligne 31, mettez : — Les frères Van Eyck n'ont eu qu'un élève bien connu, c'est CHRISTOPHSEN, Pierre, qui peignait d'une manière peut-être moins fine, mais plus hardie. Ses œuvres se confondent souvent avec les leurs ; on en voit de signées de lui, par exemple, à Londres, la *Vierge*, l'*Enfant Jésus*, *Saint-François* et *Saint-Jérôme*, et à Francfort-sur-le-Mein l'*Annonciation*, la *Naissance du Christ* et le *Jugement dernier*.

Page 123.—Après les mots : de son dessin, de la dernière ligne, mettez : — STRADANUS, Jean (1536-1605), qui se rendit jeune en Italie, y étudia les grands maîtres, mais s'attacha surtout à Rossi, dit il Salviati, et en prit la manière un peu lourde dans le dessin, mais assez agréable dans la couleur. Il se distingua surtout dans les sujets de chasse où il entrait des chevaux. On voit de lui plusieurs tableaux dans les églises de Naples, de Rome et de Florence, où il a travaillé avec Vasari.

Nous n'avons rien de ces quatre artistes; mais on voit de Spranger, à Rome, un *Jugement dernier*; à

Vienne, plusieurs compositions assez importantes comme *Apollon et les Muses, Hercule et Omphale*, une Allégorie sur Rodolphe II; de Van Mander, à Harlem, plusieurs tableaux; de Henri Van Balen, à Amsterdam, en compagnie de Breughel de Velours, la *Pêche des Catholiques et des Protestants ;* à Berlin, les *Forges de Vulcain;* à Munich, une *Bacchante, Diane à la chasse* et plusieurs autres compositions.

Page 124, — après les mots : pays respectifs, de la ligne 10, mettez : — Notre musée, a d'Otto-Venius, un tableau dans lequel il s'est peint avec sa famille, mais ce tableau ne peut pas donner une juste idée de son talent. Pour bien le juger, il faut voir les douze dont les sujets sont tirés de l'*Histoire des Bataves* sous Claudius Civilis, que possède le musée d'Amsterdam; son *Portement de croix* de Bruxelles, son *Adoration des bergers* de Gand, et ses *Allégories sur les victoires de la religion chrétienne* du musée de Munich. C'est alors qu'on reconnaît l'immense influence qu'il a dû exercer sur ses contemporains par la correction de son dessin, l'agrément de sa touche, l'élégance de ses draperies; avec toutes ces qualités il se vend peu dans le commerce, quand il s'y rencontre. Nous n'avons vu qu'une seule chose de lui en vente publique: c'était une petite *Sainte Famille*, qui n'a atteint que 260 francs.

Page 126.—Après les mots: après le repas, de la ligne 29, mettez : Jordaens a eu pour élève Denis, Jacques (1643-1708), qui, après avoir travaillé quelque temps à Anvers, se rendit en Italie et y resta quatorze ans, puis revint dans sa ville natale et y apporta quelques tableaux dans lesquels le style italien se mêle agréablement à la couleur de l'école dans laquelle il avait débuté.

Page 129.—Après les mots : de peinture, de la ligne 15, mettez : — Tyssens a fait beaucoup de portraits, dont quelques-uns assez beaux pour être attribués à Van Dyck ; ils sont surtout remarquables par les fonds

d'architecture sur lesquels ces portraits se détachent.

Même page.—Après les mots : principaux sont, de la ligne 33, mettez : — SALLAERT, Antoine (1570-1623), ami et contemporain de Rubens, dont on voit à Bruxelles une *Procession des corps de métiers de Bruxelles sur la grande place en* 1620, une *Solennité du tir de l'arc*, la *Procession de l'Omméganck*, une *Allégorie de la Passion du Christ*. En voyant tous ces tableaux, nous avons été étonné que leur auteur fût si peu connu et si peu cité par les auteurs.

PÉPIN, Martin (1574-1641), qui voyagea beaucoup et finalement mourut en Italie. Ses principaux tableaux néanmoins sont à Anvers, sa ville natale, et s'y font remarquer par une couleur énergique et un dessin pur. On a prétendu, mais à tort, sans aucun doute, que Rubens était jaloux de son talent. Ce que nous avons vu de cet artiste est beau assurément, mais n'autorise pas cette supposition.

Page 130.—Après les mots : des yeux exercés, de la ligne 2, mettez : — Van der VENNE, Adrien (1589-1662), qui fut peintre et poëte, et dont le prince d'Orange et le roi de Danemark recherchaient les ouvrages remarquables par leur dessin correct, ferme et pourtant agréable. Il a souvent peint en camaïeu ; mais ses ouvrages se rapprochent par leur ordonnance des productions des Porbus, auxquels on a même attribué le tableau du n° 545 de notre musée : *Fête donnée à l'occasion de la trève conclue en* 1609 *entre l'archiduc Albert d'Autriche et les Hollandais*, tableau dont le paysage et les accessoires sont de Breughel de Velours.

Page 131.—Après les mots : de bon goût, de la ligne 15, mettez : — Les portraits de Gonzalès Coques sont surtout fort appréciés en Angleterre, où on en voit beaucoup. Ceux de sa seconde époque, qui rappellent Van Dyck, sont les plus recherchés. On a vu une

agréable composition de lui, un *Repas champêtre*, atteindre le chiffre de 45,000 francs, en 1857, à la vente de M. Patureau qui, en 1850, l'avait achetée 15,000 francs à la vente de MM. Héris et Leroy, de Bruxelles. En 1852 (collection Turenne) nous avions vu passer en vente un *Départ pour la chasse*, qui n'avait atteint que 5,050 francs.

Page 141.—Après les mots : mille francs, de la ligne 32, mettez : — Un abbé du nom de Dufouleur avait rassemblé un assez grand nombre de tableaux de Breughel de Velours; la vente qui en a été faite, il y a quelque temps, en a mis beaucoup dans le commerce, et en a par conséquent fait baisser le prix. Depuis nous en avons vu plusieurs se vendre plutôt au dessous de mille francs qu'au dessus. Quelques-uns dans les petites dimensions s'adjugent même à 3 et 400 francs, et au dessous.

Même page. — Après la dernière ligne, mettez : — Ce Roland Savery a eu pour élève, Nieulandt, Guillaume (1584-1635), qui a peint tout à fait comme lui, et dont les œuvres se confondraient souvent avec les siennes, si celles de celui-ci ne tiraient pas sur un bleu plus vert qui les rapproche des Brill. Il a habité l'Italie, où il a fait une *Vue du Campo-Vaccino*, qu'on voit au musée de Vienne.

Page 143. — Après les mots : premiers plans, de la ligne 16, mettez : — Notre musée a quatre tableaux d'Huysmans, tous quatre très beaux ; mais on en voit aussi de magnifiques à Bruxelles, à Berlin, à Vienne, à Dresde et à Munich. Huysmans a également peint des marines, a fait beaucoup de paysages pour des peintres d'histoire et orné de figures les paysages de plusieurs de ses contemporains. Un amateur distingué, M. Thibeaudeau, mort il y a quelques années, avait rassemblé plusieurs paysages d'Huysmans ; la vente de sa collection, faite en 1857, en a répandu

dans le commerce. Le plus haut chiffre qu'ils aient obtenu dans cette vente a été de 1,350 francs ; quelques-uns n'ont même atteint que 3 et 400 francs.

Même page. — Après les mots : étendu mort, de la ligne 27, mettez : — Le chevalier Breydel a aussi peint des vues du Rhin à la manière de Griffier. Il est assez commun dans le commerce, où ses petits tableaux se vendent communément de 3 à 500 francs. Son frère, François (1679-1750), a passé une grande partie de sa vie en Allemagne, où il a fait beaucoup de portraits et des scènes comiques d'une exécution assez fine et d'une bonne couleur.

Page 149. — Après les mots : grande vérité de la ligne 30, mettez : — Verendael a eu pour élève Morel, Nicolas (1664-1732), qui fit des fleurs, des fruits et des bas-reliefs d'un grand fini et cependant d'une touche vigoureuse et d'une belle couleur. Ses tableaux, très rares d'ailleurs, eurent un grand succès à Bruxelles, où il travailla pour plusieurs personnages qui le payèrent richement.

Page 151. — Après les mots : dix mille francs, de la ligne 13, mettez : — Cependant les œuvres de Van Spaendonck ont beaucoup varié de prix. Ayant été payées très cher du vivant de son auteur, elles ont beaucoup tombé depuis, puisqu'à la vente Rhoné, qui a eu lieu en 1861, deux tableaux de lui, un de fruits et de fleurs, l'autre représentant un bouquet de pivoines, de tulipes et d'oreilles d'ours, n'ont atteint, le premier que 2,000 francs, le second 3,280. Dans le commerce, il est bon de faire attention à sa signature, car du C. de Corneille, on peut aisément faire le G. de Gérard, ce qui changerait beaucoup la valeur du tableau.

Page 154.—Après les mots : il excellait, de la ligne 32, mettez : — Nous avons dans ce moment sous les yeux un petit tableau de Torrentius, qui fait vivement

regretter l'abus qu'il a fait de son talent. Ce tableau représente la famille de Noé sortant de l'Arche et se répandant par groupes dans la campagne. Les figures en sont d'une finesse d'exécution que Rottenhammer n'a jamais atteint, et la couleur qui tient le milieu entre le ton bleuâtre de Breughel de Velours et le chaud coloris des paysages de Van Uden, est vraiment admirable.

Page 161. — Après les mots : à la vente Hope, de la ligne 16, mettez : — Le tableau de Jean Steen, représentant les *Vendeurs chassés du Temple*, dont nous avons parlé, s'est vendu 7,500 francs, décembre 1865, vente de M. Malfait, de Lille.

Page 171.—Après les mots : son enfant, de la ligne 7, mettez : Des sept tableaux qu'a notre musée d'Adrien Van der Verff, c'est celui portant le n° 563, *Nymphes dansant*, que les experts ont estimé au plus haut prix 15,000 francs. Le chiffre le plus élevé que nous l'ayons vu atteindre en ces derniers temps dans les ventes publiques, est 8,000 francs, vente de Varange, 1852; c'était une *Déposition de croix* d'une superbe qualité.

Page 175. — Après les mots : feuillet délicat, de la ligne 29, mettez : — Kiérings a habité l'Angleterre, où il a décoré plusieurs maisons royales pour Charles Ier. On voit de lui à Anvers un magnifique paysage dans lequel le peintre flamand Genoels, Abraham (1640-1682), a représenté Minerve et les Muses. Ce Genoels a quelque temps habité Paris, où Le Brun l'employa pour peindre le fond de ses batailles d'Alexandre. Il a même été reçu à l'Académie.

Page 176.— Après les mots : bien peint, de la ligne 15, mettez : Saftleven, Herman, n'a jamais quitté la Hollande et s'y livra à des études assidues d'après nature, auxquelles sa brillante imagination donna un

grand charme. Nous avons de lui une vue des bords du Rhin; mais on voit plusieurs de ses ouvrages à Utrecht, qu'il a longtemps habitée, ainsi qu'à Amsterdam, à Vienne et à Munich; il a été un des maîtres de Griffier.

Saftleven a eu pour élève Van Bemmel, Guillaume (1630-1708), qui a longtemps habité l'Italie, dont il s'est occupé à dessiner les sites les plus pittoresques. De retour dans sa patrie, il s'établit à Nuremberg et y a joui d'une grande réputation. Nous n'avons rien de lui.

Page 179.—Après les mots : grandes collections, de la ligne 9, mettez : — C'est encore la galerie de Dresde qui compte le plus de tableaux de Both, car elle en a cinq, dont un qui sort un peu de sa manière ordinaire; ce sont des hommes attablés et jouant aux cartes. Nos musées de Lyon, de Bordeaux, de Nîmes en ont aussi chacun un; celui d'Epinal en a même trois.

Le plus haut prix que nous ayons vu les tableaux de Both atteindre, dans les ventes publiques, est 28,200 fr., en 1841, vente Mecklembourg; c'était le même tableau qui, en 1841, vente Perrégaux, avait déjà atteint 21,000 fr. Depuis, vente Meffre, 1863, il s'en est vendu un, également très beau, mais moins important, qui n'a été qu'à 13,000 fr.

Page 185. — Après les mots : 11,000 francs, de la ligne 17, mettez : — Si nous voulions établir en quelques mots un parallèle entre Ruysdael et Hobbéma, nous dirions : Ruysdael, en recherchant les sites sombres et sauvages, en préférant l'ombre à la lumière, la solitude et la tranquillité au bruit et au mouvement, inspire à l'âme ce charme paisible, ces douces et mélancoliques émotions que fait naître le recueillement. Hobbéma, au contraire, en saisissant le côté gai et

riant de la nature, élève l'esprit, le ravit et l'enchante par l'éclat de sa lumière, la radieuse pureté de ses ciels, la vigueur de sa végétation. Chez le premier, le poète l'emporte sur le peintre; chez le second, c'est le peintre qui efface le poète.

Page 189.—Après les mots : beaucoup de Philippe, de la ligne 20, mettez : — L'artiste hollandais qui, pour les chasses et les combats de cavalerie, a le plus approché de Phil. Wouwermans est Van Hugtenburg, Jean (1646-1733). Ses chocs de cavalerie sont d'un puissant effet, et ses chevaux sont dessinés avec une netteté qui ne laisse rien à désirer. Sa couleur est à la fois ferme et vraie. Notre musée a de lui, sous le nº 225, un tableau qui permet déjà de le bien connaître; mais, comme il a été peintre du prince Eugène, c'est à Berlin, à Dresde et à Munich que sont ses plus beaux ouvrages.

Jean Hugtenburg a eu un frère, Jacques, qui a été un de ses maîtres et mourut fort jeune à Rome. Il a fait des paysages avec figures, et des ruines, qui n'ont rien de commun avec les œuvres de son frère, mais se rapprochant de Berghem dont il était l'élève.

Deux hommes qui ont pris Hugtenburg pour modèle et l'ont quelquefois assez bien imité sont Maas, Thierry (1656), élève de Mommers et de Berghem ; — et Van Lin, Jean (1664), dont on voit à Dresde de belles batailles, entre autres un *Combat de cavalerie entre des Maures et des Européens*.

Même page. —Après les mots : que des chevaux, de la ligne 33, mettez : — Une particularité de la vie de Berghem, qui mérite d'être rapportée parce qu'elle explique la grande quantité de tableaux qu'il a faits dans sa courte existence, c'est qu'il était extrêmement assidu au travail, et que cette assiduité lui était imposée par sa femme qui, pour qu'il ne perdît pas un

instant, le tenait renfermé dans son atelier sans lui permettre aucun délassement. Mais cet atelier donnait sur une magnifique campagne dont la vue lui fournissait l'occasion d'étudier la nature à son aise et d'en saisir les moindres détails. Aussi l'a-t-il rendue avec une fidélité qui le fait presque unique dans son genre. Ce qu'il y a encore de remarquable dans les œuvres de Berghem, c'est que son coloris si clair, si brillant et si lumineux, s'est conservé sans éprouver la moindre altération.

Page 194. — Après les mots : et ses détails, de la ligne 20, mettez : — Adrien Van de Velde a souvent mis des figures dans les paysages de Van der Hagen (1650), son contemporain, qui a eu dans son temps une grande réputation comme paysagiste, mais dont les œuvres ont souvent noirci. Nous avons de lui deux paysages sous les n°s 188 et 189. On voit aussi de ses œuvres à La Haye, à Amsterdam et à Berlin. Ses dessins étaient recherchés, ceux surtout qui représentaient des vues des environs de Clèves et de Nimègue.

Page 196. — Après les mots : sans mérite, de la ligne 3, mettez : — Les œuvres de Bernard Gaal sont souvent données pour celles de Pierre Wouwermans, dont la composition est cependant beaucoup plus légère, la couleur plus uniforme et plus transparente.

Même page. — Après les mots : assez bas, de la ligne 18, mettez : — Ce Van Berghen est le même que l'artiste désigné dans la notice de notre musée sous le nom de Van Dirk Berghen, dont on a deux paysages sous les n°s 15 et 16. On voit aussi de lui des paysages à Amsterdam, à Florence, à Dresde, et à Londres qu'il a habitée.

Page 197. — Après les mots : bon tableau, de la ligne 16, mettez : — Ce Van der Meer peignit des paysa-

ges et des marines; aussi ne faut-il pas le confondre avec un autre Van der Meer, élève de Berghem, qui vivait à la même époque et qui excellait surtout à peindre des moutons; ni avec Jean VERMEER, qu'on nomme quelquefois Van der Meer, mais plus connu pour ses vues de villes que pour ses paysages; on voit de lui, à La Haye, une *vue de Delft*, sa ville natale, prise du côté du canal.

Même page. — Après les mots : dans ses paysages, de la ligne 21, mettez : — Soolemaker n'a cependant pas fait que des paysages, car on voit de lui, au musée de Bruxelles, un tableau d'histoire dont la composition et les figures décèlent un homme habile : la *Réconciliation de Jacob et d'Ésaü*.

Même page. — Après les mots : et le fini, de la ligne 24, mettez : — Et STOOM, Mathieu, sur la vie duquel on ne sait rien, mais dont on voit à Dresde plusieurs tableaux assez remarquables en combats, attaques de voyageurs, embarquements de soldats.

Page 199. — Après les mots : dimension moindre, de la ligne 17, mettez : —Steenwyck le père a souvent éclairé ses intérieurs d'églises de lumières artificielles, comme en on voit un bel exemple à Amsterdam et un à Vienne. Il confiait souvent le soin de faire ses figures à Breughel de Velours et à François Franck-le-Vieux. — Le fils, dont on connait des compositions datées de 1642, a fait beaucoup de tableaux à sujets allégoriques, que Poelenburg, ainsi que nous l'avons dit, ornait de figures, comme celui de notre musée que nous avons cité.

Page 209. — Après les mots : 600 francs, de la ligne 13, mettez : — On cite comme ayant imité, souvent très bien copié Jean Van Huysum, une demoiselle HAVERMAN, Marguerite, née à Bréda, en 1693. Cette demoiselle vint à Paris et y eut un assez grand succès pour se présenter à l'Académie; elle y fut reçue

mais n'ayant pas fourni le tableau réglementaire, et ceux qu'elle avait montrés ayant paru ne pas être d'elle, son élection fut annulée.

Page 211. — Après les mots : avait assigné, de la ligne 4, mettez : — Nous avons vu récemment (5 avril 1864), deux tableaux d'Huppink (ou Uppink), de moyenne dimension, mais d'une belle qualité, monter à 4,200 fr. ; ce qui nous a paru un prix fort élevé si on le compare à celui auquel avait été adjugé l'année précédente le Van Dael de la vente Simonnet.

Les Hollandais mettent aussi KUYPER, Jacq. (1761-1837), au nombre de leurs bons paysagistes. Ses ouvrages en ce genre ont servi à faire de belles tapisseries.

Ecoles allemande et anglaise

Page 227. —Après les mots : fort curieuses, de l'avant dernière ligne, mettez : — Les œuvres de Kranach n'obtiennent pas dans le commerce un prix proportionné à leur importance artistique et historique. Ses portraits dépassent rarement 3 ou 400 francs. A la vente Demidoff, en 1863, on a vu un *sujet allégorique*, assez beau d'ailleurs, ne pas dépasser 600 francs ; et la même année, vente Meffre, le portrait d'un jeune *prince de la maison de Saxe*, n'a atteint que 610 francs. Il est vrai que beaucoup des tableaux qu'on lui attribue sont de son fils, qui, comme nous l'avons dit, lui est de beaucoup inférieur.

Page 230. — Après les mots : mieux représenté, de la ligne 25, mettez : — Les œuvres d'Elzheimer, autrefois fort recherchées, avons-nous dit, ont beaucoup baissé de prix dans le commerce, qui s'éloigne de plus en plus des œuvres privées de lumière. Aussi, a-t-on vu en 1851, vente Giroux, une *Adoration des Bergers*,

de ce maître, ne pas dépasser 250 francs. Quelques années auparavant, 1845, un très bel *Effet de lune* avait été adjugé 312 francs.

Page 231. — Après les mots : richement récompensé, de la ligne 28, mettez : — Pour connaître le grand cas qu'on fait des portraits de Petitot, dans le commerce, il suffit de savoir que tout récemment, vente Demidoff, les portraits de la duchesse de Bourgogne et de Louis XIV ont été vendus 13,040 francs, et celui de la duchesse de Montpensier, 4,200 francs.

Quant à Liotard, on voit de lui, à Vienne, les portraits d'une vieille femme endormie, et on connaît ceux de l'*Empereur François Ier* et de *Marie-Thérèse*, ainsi que ceux des membres de la famille royale de France, de la *princesse de Galles*, du *stathouder de Hollande* et de la sœur de ce prince. Ces portraits sont estimés à peu près le même prix que ceux de Petitot; ils ont même sur ceux-ci l'avantage d'être plus rares.

Page 233. — Après les mots : plus heurtée, de la ligne 5, mettez : — Roos Phil.-Pierre, dit Rosa de Tivoli, quoique fort estimé des vrais amateurs, est pourtant tombé dans le commerce à des prix très bas. On voit dans les ventes de ses belles et bonnes compositions ne pas atteindre 300 francs ; quelques-unes mêmes s'adjugent à 200 francs et au-dessous. Les musées de Dresde et de Munich ont chacun au moins douze tableaux de lui. Celui de notre musée est estimé 300 francs ; s'il était mis en vente, il ne les atteindrait peut-être pas.

Mais un artiste allemand, qui a peint très bien aussi les animaux, à peu près à la même époque que Rosa de Tivoli, est Riédinger Jean-Elie (1695-1757). Sa réputation dans ce genre a été telle qu'on l'a quelquefois comparé à Paul Potter. Il connaissait à fond l'anatomie des animaux, peignait avec une grande

énergie. Il a eu un fils, Martin-Elie, qui a peint comme lui et l'a aidé dans ses travaux qui sont rarement sortis d'Allemagne, surtout d'Augsbourg, où il est mort.

Page 237. — Après le mot : Querfurt, de la ligne 28, mettez : — Cet Orient puisa dans les excursions auxquelles l'entraînait sa passion pour la chasse le sentiment de la grande nature. Ses fonds de paysages sont d'un effet qui rappellerait ceux du Poussin et du Guaspre, si son feuillet, dans ses premiers plans surtout, n'était pas un peu léger et surtout arrangé avec trop de soin.

Page 239. — Après les mots : pour les figures, de la ligne 13, mettez : Hackert et Freudenberger ont eu, le premier pour élève, le second pour ami, Dunker Balthazar-Henri, qui dans le séjour qu'il fit à Paris, reçut des leçons de Vien et de Hallé. Ayant d'abord dirigé ses études du côté de la peinture historique, il l'abandonna pour se livrer au paysage, où il eut assez de succès.

Dans le paysage, l'école allemande compte encore deux hommes dont les œuvres se rencontrent assez souvent dans le commerce et y sont estimées ; ce sont les deux Kobell, le père, Ferdinand (1740-1796), et son fils, Guillaume. Le premier vint se perfectionner à Paris, où ses œuvres furent remarquées par la vigueur de son coloris, et le choix de ses sujets, qui étaient ordinairement des scènes champêtres, dans lesquelles les animaux jouaient le rôle principal. Le second fit aussi des scènes champêtres avec animaux, mais il chercha à se rapprocher de la manière de Philippe Wouwermans, qu'il imita quelquefois assez bien.

Page 249. — Après les mots : bouffonnerie sarcastique, de la ligne 29, mettez : — Mais de tous les artistes anglais, le plus excentrique est, sans contredit, William Blake (1757-1828), qui effaça en originalité,

comme homme et comme artiste, Turner, Barry, Morland et même Fuseli. Cet homme extraordinaire, à la fois peintre, poète et surtout habile graveur, offrit le singulier spectacle d'un artiste auquel un état presqu'habituel d'hallucination ou de somnambulisme lucide, dicta des œuvres d'une originalité, d'une extravagance touchant souvent au sublime, et qui se voua, pour ainsi dire, volontairement à la misère, dans la crainte que « le désir du gain n'effaçât en lui le sentiment des grandes choses. »

On connaît de lui en gravures les *Chants d'innocence et d'expérience*, en soixante-dix scènes, offrant les images de la jeunesse et de la virilité, les joies de l'enfance, les bonheurs de la famille. Chaque scène est accompagnée de strophes d'un sentiment très poétique, mais où ses tendances mystiques sont déjà manifestement indiquées. Viennent ensuite ses *Portes de l'enfer*, puis ses illustrations des *Nuits d'Yong*, celles de la vie et des œuvres de *Cooper*, le *Livre de Job*, les *Prophètes*, etc. Il entreprit aussi d'illustrer le *Dante ;* mais la mort l'empêcha de mettre cette entreprise à fin. « Blacke, (dit de lui W. Bürger), est un homme de génie, mais extravagant. Le génie n'est-il pas presque toujours une certaine excentricité ? »

Page 251. — Après les mots : probablement échoué, de la ligne 16, mettez : — Si Thomas Lawrence a eu dans sa vie un compétiteur, il a eu un imitateur assez adroit dans Harlow, Georges-Henri (1787-1819), qui, s'il ne fut pas son élève, se forma du moins sur ses œuvres, et fit sous son inspiration le portrait de plusieurs célébrités contemporaines. Mais, ne pouvant égaler son modèle et mécontent de n'être en ce genre qu'un imitateur, il se rendit en Italie pour s'y fortifier dans la grande peinture historique. Ses forces ne répondirent pas à son ambition. Revenu à Londres, il fit quelques compositions historiques dans lesquelles, à l'exemple de plusieurs de ses compatriotes, il substitua des personnages existants à ceux dont il voulait repré-

senter les actions, comme les *Démêlés de la reine Catherine et du comte d'Essex devant Henri VIII*, où il fit figurer les membres de la famille de l'acteur Kemble, etc., il mourut infatué de son talent, mais ne laissant après lui que la réputation d'un artiste secondaire, d'un talent facile et brillant, mais superficiel et sans originalité.

Page 259.—Après les mots : trop exclusive, de la ligne 29, mettez : — L'expérience a dû prouver aux artistes anglais que les scènes d'intérieur, le portrait et le paysage sont les points principaux sur lesquels leur aptitude spéciale leur permet de s'exercer avec le plus de succès. Leur pruderie nationale les détournant de l'étude de la « Beauté nue », ils auront toujours devant eux un obstacle que leurs mœurs et leur intérêt les empêcheront de franchir, et qui rendra, de longtemps encore, leur éducation artistique incomplète.

Mais rendons-leur cette justice de reconnaître qu'ils ont popularisé avec un rare bonheur cet usage de traduire en images les créations de la littérature et de la poésie, en un mot d'*illustrer* les auteurs célèbres. Cet art des interprétations pittoresques des œuvres de la pensée n'est pas nouveau sans doute ; mais, bien qu'il ne soit qu'un point secondaire de l'art, puisqu'il explique et ne crée pas, personne, néanmoins ne l'avait cultivé avec plus de zèle qu'eux et finalement n'avait mieux réussi à démontrer les immenses avantages de cette union du dessin et de la littérature.

Ecole française.

Page 267, — après les mots : juste célébrité, de la ligne 24, mettez : — Laurent de La Hyre a eu pour élève, qui l'a imité et même souvent copié, Chauveau, Franç. (1613-1674); et pour imitateur Goyrand, Claude (né en 1662). Le premier, qui a été membre et conseiller de l'Académie de peinture, a eu de son temps de la réputation pour quelques tableaux d'un style as-

sez gracieux, mais il serait complétement oublié aujourd'hui si son nom ne restait pas attaché au poëme de la Pucelle, de Clovis et d'Alaric, dont il a dessiné et fait les gravures. Quant à Goyrand, qui tient de S. Vouet autant que de La Hyre, il n'a rien laissé qui puisse le tirer de l'oubli, si ce n'est les quelques copies qu'il a faites de ses deux maîtres, et qu'on reconnaît à leur touche plus maniérée.

Page 273. —Après les mots: et de couleur, de la ligne 30, mettez : — L'Allegrain que nous venons de citer, est le père du célèbre Allegrain, sculpteur du roi. On voit de lui à Versailles plusieurs tableaux rappelant l'état des jardins de cette résidence à son époque, et au musée deux paysages sous les numéros 1 et 2. Il a eu un fils, Gabriel (1670-1748), comme lui de l'Académie à laquelle ils donnèrent tous les deux pour leur réception un tableau ayant pour sujet une *Fuite en Egypte.*

Page 278. — Après les mots : grand honneur, de la ligne 23, mettez : — On trouve quelquefois dans le commerce des compositions de Friquet de Vaurose (1648-1716), qu'on donne pour être de Sébastien Bourdon; on les reconnait à leur dessin forcé et à leur ton trop vigoureux.

Sébast. Bourdon a eu pour élève Loir, Nicol.-Pierre (1624-1679), qui étudia aussi en Italie, mais qui oublia les principes de son premier maître pour se jeter dans ce qu'on commençait à appeler le genre gracieux, genre dans lequel, malgré une facilité extraordinaire de composition et une exécution assez soignée, il n'arriva qu'au second, on pourrait même dire au troisième rang. Il n'en fut pas moins membre de l'Académie et pensionné par le roi, qui voulut sans doute le récompenser d'avoir choisi pour sujet de son admission à l'Académie les *Progrès de la peinture et de la sculpture sous le règne de Louis XIV.*

Nicolas Loir a beaucoup produit ; on connaît de lui *Darius visitant le tombeau de Sémiramis*, tableau qui a commencé sa réputation ; *Cléobis et Biton traînant le char de leur mère, prêtresse de Junon jusqu'au temple de la déesse*, dont il a fait lui-même une belle eau-forte ; *Notre-Seigneur mettant un anneau au doigt de Sainte-Catherine ; Saint-Paul devant le consul Sergius, aveuglant un magicien ; la Vierge et l'Enfant-Jésus adorés par saint Jean*, etc. Il s'est aussi attaché à Rome à copier le Poussin, et il y est parvenu au point de tromper même les plus habiles.

Page 280. — Après les mots : de saint Laurent, de la ligne 7, mettez : — Plusieurs de nos musées de province ont des tableaux de Le Sueur : celui de Marseille a une *Présentation au Temple ;* celui de Lyon, *Un martyr*, celui de Nîmes, une *Mise au Tombeau*. Ses œuvres ne paraissant jamais ou que très rarement dans le commerce, on ne peut leur donner un prix. Cependant, l'estimation qu'en ont faite les experts de notre musée, montre le grand cas qu'ils en font.

C'est ainsi que sa *Prédication de saint Paul à Éphèse*, n° 521, qui ne lui avait été payée qu'en 1649, dont elle porte la date, que 409 francs par la compagnie des des orfèvres pour le compte desquels elle a été peinte, a été estimée, en 1810 et 1816, le chiffre énorme de 250,000 francs. C'est le même prix qu'ils donnent à son tableau de saint Protais du n° 520. Sans doute aujourd'hui que la peinture sérieuse est sacrifiée à la peinture agréable, ces deux tableaux n'attendraient pas ces chiffres s'ils étaient mis en vente, mais les experts qui les ont estimés si haut ont fait preuve de bon goût et ont voulu par là faire partager leur admiration pour ces deux chefs-d'œuvre.

Page 287. — Après le mot : sa fille, de la ligne 12, mettez : — Nous disons que les œuvres de Mignard ont perdu, depuis une vingtaine d'années, une grande

partie de leur prix; aussi les expertises officielles qui ont été faites de celles qu'a de lui notre musée seraient loin d'être atteintes si on leur faisait courir les chances d'une vente publique. En effet, la fameuse *Vierge au raisin*, estimée 8,000 fr., n'irait tout au plus qu'à 2 ou 3,000 fr., et son propre portrait, coté 6,000, aurait certainement de la peine à atteindre 1,000 fr., puisque nous voyons fréquemment de lui de beaux portraits de femme, d'une authenticité irrécusable, se vendre de 5 et 600 fr., et ceux d'hommes de 3 à 400 fr.

Mignard a eu pour élève un nommé Fouché, Nicolas, qui a surtout peint un grand nombre de vierges à sa manière. On les reconnaît à leur ton gris et à leur couche molle qui leur donnent un peu l'aspect de celles de Simon Vouet; leur style bourgeois, si on peut parler ainsi, est encore plus prononcé que dans les œuvres du maître.

Page 295.—Après les mots : de mieux, de la dernière ligne, mettez : — J.-F. de Troy a eu pour élève le chevalier Favray ou Fauvray, Antoine (1706-1789), appartenant à l'ordre de Malte, et duquel nous avons au musée, sous le n° 193, un tableau représentant des *Dames maltaises se rendant visite*. Il a été reçu académicien en 1762; mais on connaît peu d'ouvrages de lui; celui que nous venons de citer, atteste cependant un artiste qui composait avec goût et exécutait avec facilité.

Page 300. — Après les mots : l'assemblée des dieux, de la ligne 6, mettez : — Les tableaux de La Fosse ont aujourd'hui le sort de la plupart de ceux de son époque. Les experts de notre musée, en portant à 1,200 fr. son enlèvement de Proserpine et à 1,000 fr. son mariage de la Vierge, les jugent plutôt sous le point de vue artistique que commercialement, car ils n'atteindraient probablement pas ces prix en vente publique, puisqu'en 1845, à la vente du cardinal Fesch, un *Jésus dans le*

désert et une *Descente de Croix*, que tout faisait croire être vrais, n'ont été adjugés l'un qu'à 244 fr., l'autre à 96 fr.

Page 302. — Après le mot : manière, de la ligne 7, mettez : — A la vente Pourtalès qui vient de se faire (1865), on a pourtant vu un tableau de Lenain, Louis, monter à 17,000 fr. Ce tableau, qui avait fait partie de la collection du cardinal Fesch, représentait *six Seigneurs en costume de Louis XIII*, réunis autour d'une table recouverte d'un tapis rouge et éclairée par un flambeau. C'est la plus belle composition que nous ayons vue de cet artiste, qui peignait rarement avec autant de recherche.

Page 308. — Après les mots : et la couleur, de la ligne 24, mettez : — Rigaud était un de ces artistes, trop rares aujourd'hui, qui ne soumettent jamais l'art au caprice des personnes dont ils se chargent de faire le portrait. Aussi, n'aimait-il pas peindre les femmes, en général si difficiles à contenter en pareille occasion. « Si je les peints telles qu'elles sont, disait-il, elles ne se trouvent jamais assez belles; si je les flatte, elles ne ressemblent plus. »

Il rapporte dans ses mémoires la réponse qu'il fit à une dame dont il faisait le portrait, et qui ne trouvait pas sur le tableau son teint assez brillant. Vos couleurs sont ternes, M. Rigand, lui dit cette dame, où les prenez-vous? Je les prends, madame, lui répondit-il chez le marchand même qui vous fournit les vôtres.

Page 316. — Après la ligne 18, mettez : — Un artiste qui mérite d'être cité en même temps que Taraval, bien qu'il soit à peu près oublié aujourd'hui, est Brenet, Guy-Nicolas (1728-1792), dont notre Musée a, sous les numéros 51 et 52, deux tableaux qui décèlent une riche imagination, que les goûts du jour ont malheureusement égarée. Il se rattache à cet artiste

une aventure qui lui fait trop d'honneur pour ne pas être rapportée.

Quand il fut question, pour accélérer les tableaux de l'*Histoire de Saint-Louis*, destinés à décorer la chapelle de l'Ecole-Militaire, d'en répartir les sujets en autant de peintres, Pierre, alors tout puissant, éconduisit avec dureté Guy Brenet, qui, bien qu'académicien, se présentait humblement ; et ce ne fut qu'à force de sollicitations, de puissantes protections et comme contraint qu'il l'admit ; mais qu'arriva-t-il? C'est que le tableau de Brenet fut unanimement jugé le meilleur.

Page 320. — Après les mots : ses forces, de la ligne 6, mettez : — A ces deux noms on pourrait ajouter ceux de Taillasson (1746-1809), que nous avons cité comme écrivain dans notre revue bibliographique, mais qui se fit aussi une réputation par quelques compositions dans lesquelles le défaut d'imagination est remplacé par une grande expression ; — de Lacour (1746-1814), élève de Vien, qui, après avoir visité l'Italie, vint se fixer à Bordeaux, sa ville natale, y forma de bons élèves et laissa plusieurs productions que leur caractère essentiellement italien fait aujourd'hui attribuer aux artistes inconnus de cette école ; — de Prévost, Pierre (1764-1823), un des artistes auquel l'art doit les panoramas que Daguerre (1788) et le colonel Langlois (1789) ont portés à un point qui semble ne pouvoir être surpassé, etc., etc., etc.

Page 349, — après les mots : de la charité, de la ligne 8, mettez : — C'est aussi à la Charité, et dans le lit même qu'avait occupé Lantara, qu'est venu mourir en 1811 Pierre Leriche, peintre de fleurs, qui avait joui dans son temps d'une grande vogue comme décorateur. Cet artiste, dont on voit assez souvent des tableaux dans les ventes publiques, avait été chargé par l'électeur de Hanovre, de peindre soixante panneaux du salon de sa maison de chasse, et la Dubarry lui confia les voluptueuses peintures de son château

de Luciennes. Ses tableaux de fleurs se font presque toujours remarquer par une branche de lilas, mais ils sont peints avec une légèreté de touche qui leur donne l'aspect d'images coloriés ; aussi sont-ils peu recherchés. On connaît de lui beaucoup de gouaches destinées à être montées en éventails.

Page 361.—Après les mots : au sentiment, de la ligne 37, mettez : — Nous avons vu, cette année même, 1865, vente Pourtalès, le portrait de *Pie VII* et du *Cardinal Caprara*, peints par David, en pied, d'après nature, pour le sacre de Napoléon, se vendre 17,000 fr. ; le même jour, il est vrai, et à la même vente, son tableau de l'*Amour et Psyché* n'a atteint que 650 fr.

Page 364. — après les mots : de Lethière, de la la ligne 33, mettez : — En somme toute, si les œuvres de l'école de David ou de l'Empire, considérées sous le point de vue de la peinture historique, peuvent donner prise à la critique, il n'en reste pas moins établi que plusieurs de ces œuvres portent véritablement le cachet du génie, et que leur ensemble offre une supériorité de talent contre laquelle bien des tentatives, rivales ou opposées, sont déjà venues échouer.

Page 368. — Après les mots : s'y maintenir, de la ligne 18, mettez : — Cependant nous avons vu, en 1857, un de ses tableaux, le *Brigand blessé*, qui avait fait partie de la collection de la duchesse de Berry, être adjugé à 4,400 francs, et plus récemment, 1863, vente Demidoff, une simple *Sépia* monter à 3,220 fr. M. Benoît Fould a un *Retour des champs*, qu'on croit pouvoir estimer 10,000 francs.

Le musée de Nantes a de lui quatre tableaux, parmi lesquels on remarque surtout les *Baigneuses* de l'*Isola di Sora*, et les *Petits Pêcheurs de grenouilles des Marais-Pontins*.

M. Feuillet de Couches a publié une intéressante biographie de cet artiste, mort si jeune et d'une manière si tragique.

Page 369. — Après les mots : estimés à 1,200 francs, de la ligne 18, mettez : — On cite un nommé LAJOYE, mort en 1835, comme un des artistes qui ont assez bien copié De Marne; mais son dessin est moins correct et sa couleur plus crue tire toujours sur le bleu et manque de transparence dans les demi-teintes. On connaît de cet artiste beaucoup de fixés, c'est-à-dire de peintures sur soie et collées sur verre. Il avait une fille qui l'a beaucoup aidé dans ce genre.

Page 414. — Après les mots : en pareille matière, de l'avant dernière ligne, mettez : — Si dans ces ventes après décès, on court la chance d'avoir pour un vil prix un tableau de maître, dont la malpropreté ou le mauvais état masquait les qualités, on risque aussi de n'avoir qu'une mauvaise œuvre, dont un nettoyage met les défauts à nu ; et plus d'un marchand se voit obligé de salir le même tableau pour le remettre dans une vente et faire ainsi tomber sur un autre la faute qu'il n'a pas su éviter. Ces ventes, pour offrir des avantages ont donc aussi leurs dangers, et exigent de la part de l'acheteur une grande circonspection.

Page 415.—Après les mots : assez souvent, de la ligne 5, mettez : — Il fut un temps assez rapproché de nous où les marchands de tableaux formaient une sorte de corporation dont le mot d'ordre était d'accaparer tous les tableaux qui passaient dans les ventes, et d'en rendre ainsi l'accès impossible ou difficile aux amateurs. Le tableau était-il vendu au-dessus de sa valeur, ils partageaient la perte ; était-il au contraire abandonné à un prix inférieur, ils en partageaient le bénéfice par une révision, c'est-à-dire par une surenchère se faisant entre eux.

L'amateur n'a guère plus à craindre aujourd'hui cette concurrence. Les marchands vivent un peu isolés, chacun achète généralement à ses risques et périls, et assume pour lui seul les chances de perte ou de bénéfice de son achat. L'amateur n'a donc à redouter qu'une chose, c'est que son concurrent ne soit lui-même le

vendeur : c'est là, nous le répétons, un inconvénient à peu près inévitable, mais qui n'a rien d'illégal, auquel on est, par conséquent, obligé de se soumettre.

Page 416. — Après les mots : de s'en priver, de la ligne 9, mettez : — Quant aux ventes qui ont pu se faire dans des appartements de grande apparence, loués par des spéculateurs avec l'intention de faire croire que les tableaux formaient la collection de quelque grand amateur, aucun commissaire-priseur ne se prêterait aujourd'hui sciemment à une pareille combinaison. Quand une vente a lieu dans de pareilles conditions, on peut donc la croire sincère.

Page 443. — Après les mots : pour repeindre par dessus, de la ligne 23, mettez : — Mais il faut bien se garder de boucher ces trous, comme le font quelques restaurateurs, avec de la cire. Cette manière est plus expéditive, mais elle a cet inconvénient que si, par hasard, le tableau est exposé à un rayon de soleil, la cire se fondant coule et forme sous la couleur et le vernis une espèce de larme plus ou moins épaisse qui fait tache, et qu'on est obligé d'enlever.

Nous ne terminerons pas sans blâmer la mauvaise habitude qu'on a de fixer les tableaux à leurs bordures au moyen de clous enfoncés dans l'épaisseur de la félure de celle-ci et rabattus à coups de marteau. Il est rare que le tableau ne porte pas des marques de cette pression forcée. Le mieux est de visser verticalement en haut et en bas deux ou plusieurs petits pitons dans l'épaisseur du châssis, quand le tableau est peint sur toile, de manière qu'ils tombent à plat sur la bordure, et de les maintenir au moyen de pitons plus petits passés dans leur anneau et d'une longueur proportionnée à l'épaisseur de labordure.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

ERRATA DANS LES DATES

ET LES NOMS PROPRES :

Pages

90 ligne 16, au lieu de *s'étendre*, lisez : *s'éteindre*.
Id. ligne 21, au lieu de *Carrage*, lisez : *Carrache*.
151 ligne 15, pour *This*, au lieu de 1740, lisez : 1749.
161, pour *Heemskerk*, au lieu de 1645-1704, lisez : 1610-1680.
198, pour *Berkeyden*, au lieu de 1655, lisez : 1643.
241, ligne 21, au lieu d'*Olivier*, lisez : *Oliver*.
248, ligne 17, au lieu de *Fusel*, lisez *Fuseli*.
253, ligne 13, au lieu de *Toré*, lisez : *Thoré*.
272, pour *Villequin*, au lieu de 1619-1688, lisez : 1590-1668.
309, pour *Raoux*, au lieu de 1667, lisez : 1677.
311, pour *Houasse*, au lieu de 1750, lisez : 1730.
318, pour *Trémolière*, au lieu de 1759, lisez : 1739.
386, au lieu de Proudhon 1765, lisez : 1865.
388, ligne 27, au lieu de *Bermudos*, lisez : *Bermudes*.
388, ligne 28, au lieu de *Polamino*, lisez : *Palomino*.

ERRATA DIVERS :

15, ligne 13, au lieu de, dont *la plupart ont été construits*, lisez : dont *plusieurs ont été construites*.
210, ligne 27, après *Hollande*, mettez : *à la même époque*.
268, ligne 41, après *Rome*, mettez : *est connue*.
427, ligne 7, au lieu de *se*, lisez : *le*.
470, ligne 36, au lieu de *ligne* 33, lisez : 23.
471, ligne 3, après *Jérome*, mettez : *tableau*.
486, ligne 27, au lieu de *dans sa vie*, lisez : dans *Opie*.
503, au mot *Brakemburg*, au lieu de 611, lisez : 161.
506, après van *hoeck*, mettez : *hoet, Gérard*, 159.
511, au mot *Puligo*, 31, ajoutez : *et* 84.
513, au mot *Vincent*, au lieu de 263, lisez : 363

TABLE DES ARTISTES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

A

B

C

M

N

O

P

Q

R

T

U

V

W

Z

PARIS. — IMP. KUGELMANN, 13, RUE GRANGE-BATELIÈRE









